Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst.

(Die Anfänge und der orientalische Import.)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

am 9. Januar 1912 vorgelegt von

Ernst Buschor
aus Hürben.

München 1912.
Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst.

(Die Anfänge und der orientalische Import.)

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

am 9. Januar 1912 vorgelegt von

Ernst Buschor
aus Hürben.

München 1912.
Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Genehmigt
auf Antrag des Herrn Professor Dr. Wolters.

Vorwort.

Die vorliegende Dissertation umfaßt die ersten beiden Kapitel einer größeren Untersuchung der monumentalen Quellen, die von der Textilkunst der Alten Zeugnis ablegen. Die Anregung dazu verdanke ich Herrn Professor Wolters. Ich hoffe die abgeschlossene Arbeit, in der die Darstellung bis auf die hellenistische Zeit herabgeführt sein wird und deren Anfang die vorliegende Dissertation in veränderter Gestalt bilden wird, als Buch veröffentlichen zu können.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545808_0022

Die Geschichte der antiken Textilkunst ist noch nicht geschrieben und wird auch voraussichtlich niemals geschrieben werden können. Pernice, der in der von Gg. Lehnert herausgegebenen „Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes" (auf S. 43—145) einen Überblick über das Kunstgewerbe im Altertum gegeben hat, übergeht die Textilkunst mit der ausdrücklichen Begründung, daß wir von ihr eine Vorstellung nur in geringem Maße gewinnen können, da wir ihre Erzeugnisse nur aus abgeleiteten Quellen kennen; eine Darstellung dieses Zweiges des Kunstgewerbes sei zwar an sich möglich, könne aber nur auf weiten Umwegen gewonnen werden (S. 145).

Diese Darstellung ist in Wirklichkeit von der archäologischen Seite her nur einmal versucht worden. Stephani, der über alles geschrieben hat, gibt im Compte-rendu de la Comm. Imp. arch. der Jahre 1878 und 79 auf S. 40—111 (anläßlich der Publikation der in der K. Ermitage befindlichen antiken Stoffreste) einen Überblick über das, was uns die Monumente von der Textilkunst der Alten lehren. Das beste daran sind die einleitenden Bemerkungen, in denen er die geringe Beweiskraft der fast durchweg sekundären Quellen und die Abhängigkeit dieser Monumente von ihrer eigenen jeweiligen Technik hervorhebt; die Aufzählung des Ornamentschatzes der antiken Stoffe dagegen ist ein kunsthistorisch gänzlich unverarbeiteter Katalog von Einzelheiten, in dem nirgends ein Versuch gemacht ist, Beziehungen herzustellen oder Wesentliches von Unwesentlichem zu scheiden; ein Chaos, das wahrscheinlich noch nie einen geduldigen Leser gefunden hat. Als Stoffsammlung leistet es gewisse Dienste, ist aber natürlich durch die Menge des inzwischen hinzugekommenen neuen Materials überholt und entwertet.

Sonst ist eine Darstellung der antiken Textilkunst, die auf den Denkmälern fußt, nicht unternommen worden. Gottfr. Semper hat zwar den ersten Band seines „Stils" (2. Aufl. München 1878) der textilen Kunst gewidmet, aber ihm war es mehr um eine Systematik und „Symbolik" dieses Kunstzweiges als um eine Geschichte zu tun. Die Grundthese des

gedankenreichen Werks ist die (S. 12), „daß alle andern Künste ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur abborgt", eine These, die vom größten Einfluß auf die Theorieen von der Entstehung der Künste gewesen ist und von der noch zu reden sein wird. Semper untersucht die Grundbegriffe der textilen Dekoration (Reihung, Band, Decke, Naht, Saum), weist in einem zweiten, äußerst wichtigen, aber nicht ganz einwandfreien Abschnitt die Abhängigkeit des Stils vom Stoff und der Art seiner Verarbeitung nach, um dann schließlich zu dem Hauptteil des Buches überzugehen, in dem die Prinzipien der Baukunst aus denen der textilen Kunst abgeleitet werden.

Schon vor Sempers Werk ist das groß angelegte Textrinum antiquorum von J. Yates erschienen, an account of the art of weaving among the ancients, das aber nicht über Part I (On the raw materials used for weaving) hinausgekommen ist.

Ein ganzes Buch widmet auch L. de Ronchaud der „Tapisserie dans l'antiquité". Er arbeitet nur zum geringsten Teil mit archäologischem Material, das Bild, das er den (meist literarischen) Quellen entnimmt, ist ziemlich konfus (die ganze zweite Hälfte des Buches ist der bizarren Theorie geweiht, der Peplos der Athena sei ein Zelt über der Parthenos gewesen) und was an dem Buch brauchbar ist, entnimmt man rascher den Handbüchern von Marquardt-Mau (Das Privatleben der Römer. Leipzig 1886, S. 530 ff.) und Blümner (Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, I., S. 150 ff.).

Blümner hat auch in dem für weitere Kreise bestimmten „Kunstgewerbe im Altertum" (Leipzig und Prag 1885) in Band I S. 12—32 eine Art Abriß der Textilkunst zu geben versucht.*) Eine Geschichte der Tracht im Altertum mit Berücksichtigung der textilen Kunstfertigkeit gibt J. v. Müller in Bd. IV, 1,2 seines „Handbuchs d. klass. Altertumswissenschaft" (S. 71—118). Das Buch von Ethel Abrahams: Greek dress (London 1908) sei wegen des Kapitels Materials and ornamentation, zu dem originale Stoffreste auf Taf. 39—41 reproduziert sind, genannt.

In den Werken, die einen Überblick über die Textilkunst

*) In den „Hauptstätten des Gewerbfleißes" (Leipzig 1869) hat Büchsenschütz, in der „Gewerblichen Thätigkeit der Völker des klassischen Altertums" (Leipzig 1869) Blümner die Sitze der antiken Textilindustrie zusammengestellt.

aller Zeiten zu geben suchen, kommt die Antike begreiflicherweise immer zu kurz. So in F. Fischbachs „Geschichte der Textilkunst nebst Text zu 160 Tafeln des Werkes Ornamente der Gewebe", Hanau 1883, wo die hier in Betracht kommenden Fragen nur eben gestreift werden. Riegl beschränkt sich (in Buchers Geschichte der technischen Künste III, S. 345—357) auf die originalen Reste; seine Ausführungen, ebenso wie die vorausgeschickte Systematik der Textilkunst, sind das Beste, was es über diesen Stoff gibt. Die Bücher von Max Heiden (Textilkunst im Altertum bis zur Neuzeit. Berlin 1909) und G. Mark (Textile Stilproben, Geschichtliche Skizze der Gewebemusterung. Leipzig 1911) sind gänzlich wertlos.

Alle diese Zusammenstellungen haben sich um die große Masse der Monumente wenig gekümmert und der Versuch Stephanis ist, von wenigen Detailuntersuchungen (wie Thiersch, Tyrrhenische Amphoren S. 118—123 und Marg. Bieber, Das Dresdener Schauspielerrelief S. 25—40) abgesehen, ohne Nachfolger geblieben. Er soll hier wiederholt werden, und zwar in historischer Anordnung für die Zeit vom geometrischen Stil bis zur Spätzeit der griechischen Kunst. Allerdings haben die primären Quellen seit Stephani keine Erweiterung erfahren, d. h. zu dem Bestand an originalen Resten griechischer Textilkunst, den er in dem Compte-rendu 1878/79, Tafel III—VI veröffentlicht hat und der aus südrussischen Gräbern des 5.—3. Jahrhunderts stammt, ist seitdem nichts hinzugekommen. Dafür hat sich unsere Kenntnis der sekundären Quellen, d. h. der Monumente mit Wiedergabe verzierter Stoffe, durch Funde und Publikationen ungeheuer bereichert, so daß wenigstens eine Skizze der Geschichte der textilen Ornamentik gewagt werden kann. Da das Ganze überblickt werden soll, konnte natürlich nicht auf jedes Detailproblem eingegangen werden. Auch konnte Vollständigkeit des Materials, soweit auch die Grenzen gesteckt wurden, nicht annähernd erstrebt werden. Die literarischen Quellen wurden in größtmöglichem Umfang zur Ergänzung des Bildes herangezogen.

Es kann mit der Darstellung nicht begonnen werden, ohne daß zuvor die Beweiskraft des Materials charakterisiert wird. Sie ist fast durchweg gering. Einmal ist der Quellenbestand sehr lückenhaft und zufällig, und der Gefahr, Schlüsse ex silentio zu ziehen, muß ständig ausgewichen werden. Dann ist auch die Mehrzahl der Quellen weit entfernt, ein getreues Abbild der Wirklichkeit zu geben. Diese Monumente er-

weisen sich nicht nur abhängig von der Technik, in der sie selbst hergestellt sind, sondern auch von dem künstlerischen Wollen und Können ihres Urhebers und vom Zeitgeschmack. (Die archaische Kunst ist gesprächig, sie schildert gern, der klassischen Zeit ist es mehr um eine einheitliche künstlerische Wirkung zu tun; es darf aus dem Stocken in der Wiedergabe der Gewandmuster durchaus nicht ohne weiteres auf ein Nachlassen an den Originalen geschlossen werden. — Wie würde sich unsere Kenntnis der archaischen Textilkunst reduzieren, wenn uns nicht der Zufall ein paar Werke von der Hand der passionierten Tüftler Klitias und Exekias erhalten hätte? — Ganzen Denkmälergruppen ist es überhaupt nur darum zu tun, ein Schema der Buntheit zu geben, das der Prüfung im Detail widerstrebt.)

Zu diesen Mängeln der monumentalen Quellen selber treten die ihrer Publikation. Oft genug sind Textilmuster, z. B. Farbspuren an Skulpturen, gar nicht oder nur schlecht gebucht worden; wichtige Denkmälergruppen wie die der archaischen Schätze des Britischen und des Akropolis-Museums sind in dieser Hinsicht nur unvollkommen publiziert. Die Wiedergaben besonders der älteren Veröffentlichungen sind unzuverlässig, die Kataloge versagen meist für die Details. Eine Nachprüfung vor den Originalen war in der Mehrzahl der Fälle unmöglich.

Diese Unzulänglichkeit des Materials und die Sprödigkeit des Stoffes an sich sind natürlich der Erzielung sogenannter Resultate nicht günstig. Sie künstlich zu beschwören und dann mangelhaft zu begründen, lag nicht in der Absicht dieser Untersuchung. Mag auch die Mehrzahl der Erörterungen mit einem Ignoramus schließen: wir schätzen auch die begründete Einsicht in unser Nichtwissen als Fortschritt.

Die Anfänge.

Platon stellt im zweiten Buch des „Staats" (369 ff.) zwei Formen von Gemeinwesen einander gegenüber: ein primitives mit genau soviel Kulturaufwand als zur Erhaltung der Existenz nötig ist, und ein vorgeschritteneres, eine τρυφῶσα πόλις. Der ὑφάντης figuriert natürlich schon im ersteren; die Künste (und so auch die ποικιλία) gehören erst der zweiten Stufe an. In dem logischen Zusammenhang, dem diese Scheidung entnommen ist, spielt diese Einzelheit keine große Rolle; für sich betrachtet, muß ihre Richtigkeit geleugnet werden. Die Freude am Schmuck ist keine sekundäre Erscheinung. Sie

läßt sich nicht nur in der Geschichte der Völker so weit hinauf verfolgen als überhaupt historische Kenntnisse möglich sind, sondern auch die „Naturvölker" von heute, die so oft — und nicht immer mit Glück — als Analogieen für die Geschichte der Anfänge aufgerufen worden sind, treten hier beweisend in die Lücke. Die Lust an der Buntheit, aus der die ποικιλία entspringt, ist auch erfahrungsgemäß eine Erscheinung, die der kindlichen, nicht reflektierenden Psyche viel eher eignet als der Sinn für Einfachheit und Farblosigkeit, der doch meistens als Abstraktion von jener sich darstellt.*)

Die Epoche, mit der wir beginnen, die des sogenannten geometrischen Stils, ist uns hauptsächlich durch ihre Keramik bekannt, die, so viele Zentren ihrer Fabrikation sich allmählich an den verschiedensten Orten hellenischer Kultur (auf beiden Festländern sowohl wie auf den Inseln) nachweisen lassen, sich eines im ganzen und großen einheitlichen linearen Dekorationssystems bedient.**) Auch die wenigen Lebewesen, deren Darstellung dieser Stil unternimmt, Menschen, Pferde und Vögel, erscheinen in einem stark von der Wirklichkeit abstrahierenden, in der Hauptsache linearen Schema. Der ganze Raum oder doch der für die Dekoration bestimmte Teil der Vase ist mit Ornamenten überzogen, bei den figürlichen Darstellungen ist der freibleibende Raum mit rein dekorativen Mustern ausgefüllt. Diese beiden Haupteigentümlichkeiten der geometrischen Vasen, die lineare Dekorationsweise und der horror vacui, haben Conze, der diese Gattung zuerst charakterisiert und zusammengestellt hat (Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst. Wien 1870), zu der Hypothese veranlaßt, daß diese Dekorationsprinzipien aus der textilen Industrie übernommen seien (S. 18).***) Er fußt auf der schon eingangs erwähnten Idee Gottfried

---

*) Plato, resp. 557 c: ὥσπερ οἱ παῖδές τε καὶ αἱ γυναῖκες τὰ ποικίλα θεώμενοι . . .

**) Die Hypothese, daß der Osten um diese Zeit keinen geometrischen Stil ausgebildet, sondern die „mykenische Erbschaft" angetreten habe (Vgl. Böhlau, Nekropolen, bes. S. 77), war schon an sich wenig wahrscheinlich (Prinz, Naukratis S. 35) und ist durch die stetig zunehmenden geometrischen Funde aus dem Osten (z. B. Wiegand, 6. Bericht über Milet, S. 8) widerlegt worden. Das „mykenische Erbe" ist überhaupt zu sehr übertrieben worden, wie sich öfters zeigen wird.

***) In einem zweiten gleichnamigen Aufsatz (Wien 1873, S. 4 f.) hat er seine These wiederholt, aber insofern reduziert, als er hier für die in der geometrischen Keramik häufigen Kreise Metallvorbilder angenommen hat.

Sempers. Ließe sich die These beweisen, so hätten wir in den geometrisch verzierten Gefäßen Abbilder gleichzeitiger Gewebe vor uns, und sie böten einigermaßen Ersatz für das Fehlen ausführlicher Wiedergaben verzierter Stoffe. Aber Riegl hat im ersten Kapitel seiner „Stilfragen" schwere Bedenken gegen diese Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der künstlerischen Urformen geltend gemacht. Er kommt zu dem Resultat, daß „jenes Etwas im Menschen, das uns am Formschönen Gefallen finden läßt und das die Anhänger der technisch-materiellen Descendenztheorie der Künste ebensowenig wie wir zu definieren imstande sind, die geometrischen Linienkombinationen frei und selbständig erschaffen hat". Strikte Beweise lassen sich hier freilich nicht erbringen, aber auch wen Riegls Gründe nicht überzeugen, muß zugeben, daß sich durchaus nicht alle Elemente der geometrischen Dekoration aus textilen Vorbildern herleiten lassen. Mindestens mit gleichem Recht wurde z. B. die der Weberei allerdings eng verwandte Technik des Flechtens (z. B. Kekule, Arch. Anz. 1890, S. 106 f. und Perrot, Histoire de l'art VII, S. 187) als primär bezeichnet und die Conze'sche Rückführung der Tangentenkreise und verwandter Muster auf Metallvorbilder hat in den dieser Epoche angehörenden Bronzeblechplatten wie Furtwängler, Bronzen von Olympia, Taf. 19, 31, 32, oder Carapanos, Dodone Taf. 49 zum mindesten einen stärkeren Rückhalt als die Ableitung von textilen Vorbildern. Jedenfalls stehen wir hier auf äußerst schwankendem Boden, und es wäre nutzlos, das ganze Für und Wider des Problems zu diskutieren. Nur einer Theorie muß noch gedacht werden, weil sie mit einer schönen Parallele aus sicher textilem Gebiete arbeitet. Perrot hat im VII. Band seiner Histoire de l'art S. 190—192, nachdem er sich zur Herleitung des keramischen Ornamentschatzes aus dem der Flechterei, der Weberei und der Metallarbeit bekannt hat, den Vorschlag gemacht, die eigentümliche Stilisierung der Lebewesen auf den geometrischen Vasen als Übertragung aus der Webetechnik zu erklären, und sich dabei auf die Analogie altperuanischer Stoffe berufen, die in der Tat in ihrer ornamentalen und figürlichen Dekoration sich recht gut mit der griechisch-geometrischen Keramik vergleichen lassen. Die Übereinstimmung beweist jedenfalls, daß die Dekoration der Gewebe von der der Keramik sich nicht prinzipiell unterschieden hat. Nimmt man dazu, daß, wie wir sehen werden, die lineare Dekoration sich in der textilen Kunst noch weit über die geometrische Zeit bis in späte Epochen erhal-

ten hat und daß sich Füllornamente (also das Prinzip des horror vacui) zum Beispiel noch an Stoffen des 6. und 5. Jahrhunderts nachweisen lassen (siehe unten Mantel des Exekias und Sargdecke aus der Krim), ferner daß technische Bedenken nicht vorliegen, so scheint die Identifizierung des textilen Ornamentschatzes mit dem keramischen nur um so berechtigter. Ob der ὑφάντης der Schöpfer dieses Stils gewesen ist oder nicht, spielt dabei keine große Rolle, und so verlockend es scheint, mit Perrot die geometrische Gebundenheit wenigstens der Figurenwelt der Gefäße aus dem technischen Zwang der Vorbilder zu erklären, die Möglichkeit muß immer offen bleiben, daß auch der Figurenstil dieser Epoche „das Ende einer von technischen Abhängigkeiten freien künstlerischen Entwicklung ist und eine bewußte Abstraktion von der Wirklichkeit zum dekorativen Zweck darstellt" (Riegl, Stilfragen, S. 30).

Damit ist allerdings zugegeben, daß diese Epoche keine eigentlich primitive, kein Anfang genannt werden kann. Trotzdem mußte mit ihr begonnen werden, da sie für uns das erste Kapitel der kontinuierlichen Entwicklung darstellt, deren Höhepunkt wir die klassisch-griechische Kunst nennen. Ihre Vorstufen liegen für uns noch immer im Dunkeln. Jedenfalls darf die kretisch-mykenische Kultur nicht als solche bezeichnet werden. Zwischen ihr und der „geometrischen" Kultur liegt ein Riß, der nur hier und da durch schmale Stege überbrückt worden ist. Nur wenige Details aus der Verfallzeit, einige degenerierte Motive hat die Dekoration der Folgezeit eine Zeitlang mitgeschleppt, ihre Einwirkung ist nicht entfernt mit der des ägyptischen und asiatischen Orients zu vergleichen. Es geschieht nur der äußeren Vollständigkeit wegen und absichtlich auf dem Wege eines Exkurses, daß die Hauptquellen für die Textilkunst der kretisch-mykenischen Epoche hier vorgelegt werden.

Ein Überblick über die (keineswegs zahlreichen) Reste von Darstellungen verzierter Gewänder zeigt, daß die dekorativ so hervorragend begabten Träger dieser Kultur ein reiches und buntes System der Gewandornamentik entwickelt haben müssen. Für die ganze ältere Epoche, die „Kamareszeit" und ihre Vorstufen, liegt allerdings fast kein Material vor. Nur die Terrakotten von Petsofà (BSA IX, S. 367 ff.) und Chamaizi (**Ἐφ.** 1906, S. 138 ff.) treten einigermaßen in die Lücke. Die BSA IX, Taf. VIII abgebildete Frau trägt ein Gewand, das eine ältere Vorstufe zu dem in der Zeit des jüngeren Palastes von Knossos üblichen dar-

stellt. Es ist unterhalb des Gürtels mit Gruppen von je drei Vertikalstreifen verziert, die durch schräg verlaufende Querstreifen verbunden sind. Andere Exemplare sind einfacher verziert, mit Vertikallinien oder mit horizontalen Streifen um die Hüften (BSA IX, S. 367). Die Technik, meist Deckweiß auf Firnis, entspricht ganz den Kamaresgefäßen. Auch die Dekoration kehrt auf den keramischen Produkten der Epoche wieder, und da sie nichts für Gewandwiedergabe Charakteristisches enthält, können aus diesen primitiven, singulär stehenden Monumenten weitergehende Schlüsse für die Gewandverzierung dieser Epoche nicht gezogen werden.

Der älteren Kamareszeit hat E. Meyer (Gesch. des Altert. I, S. 711) auch die Steinformen für Metallguß aus Palaiokastro zugewiesen, die Ἐφ. 1900, Taf. 3/4 publiziert sind. Die dargestellten Frauen (Göttinnen?) haben den Oberkörper nackt, über den Rock der einen sind verschieden breite, horizontal und schräg verlaufende Streifen genäht, der der anderen ist dem jüngeren Gewandtypus schon auffallend ähnlich: er ist unten durch drei Säume (1. vertikale und horizontale Strichgruppen, 2. Zickzack mit Punktfüllung, 3. schräge Striche) abgeschlossen; über das Oberteil hängt der schurzartige Überfall, die dazwischen liegende Partie ist mit einem halbkreisförmigen Bogen (Zickzack mit Punktfüllung) dekoriert, der mit dem ähnlichen Motiv auf den Fayencevotiven BSA IX S. 82 verglichen werden muß und wahrscheinlich als Saum einer über das untere Gewand herabfallenden Gewandschicht zu erklären ist.*) Die hohe Datierung der Formsteine, die durch die Fundumstände nicht bewiesen wird, ist vielleicht überhaupt irrig und jedenfalls kann bei dem idolhaften Charakter der Figuren der primitive Stil nicht dafür geltend gemacht werden.

Der Zickzacksaum mit Punktfüllung begegnet dann wieder bei dem sicher dem jüngeren Palast von Knossos angehörigen Freskofragment BSA VIII, S. 55, und damit sind wir bei einem für diese (bald Middle Minoan III, bald Late Minoan I genannten) Zeit charakteristischen Frauengewandtypus angelangt, der sich aus einem kurzen, die Brüste ganz freilassenden Jäckchen und einem komplizierten Rock zusammensetzt, der oft aus einer Reihe von „Volants" be-

*) Man braucht nur Profilansichten gleich gewandeter Figuren zu betrachten, wie z. B. auf den Gemmen aus dem Kuppelgrab von Vaphiò (Furtwängler, Antike Gemmen, Taf. 2, 26 und 39), die in dieselbe Zeit gehören wie jene Votive aus Knossos.

steht und bei dem meist vom Gürtel vorn und hinten ein abgerundeter Gewandteil über das untere Gewand fällt. Dieses reiche Gewand ist auch immer aufs bunteste mit Ornamenten verziert. Die einzelnen Volants zerfallen oft in abwechselnd gefärbte Streifen (Fresko von Hagia Triada, Mon. ant. XIII, Taf. 10, schwarz-rot-blauweiß; „Schlangengöttin" BSA IX, S. 77 und 79), das untere Ende des Rocks und des überfallenden Teils ist mit einer Randborte versehen. Es wechseln einfache lineare Muster (Horizontallinien: Votivkleid BSA IX S. 82; Zickzack mit Punkten: Knossos-Fresko BSA VIII 58; Gittermuster: „Schlangengöttin" BSA IX S. 76, Zeichnung ungenau), mit Hakenbändern („Schlangengöttin" BSA IX, S. 75; Fresko von H. Triada) und ganz freien naturalistischen Motiven (Krokusreihe: Votivkleid BSA IX S. 82). Der geringe zufällige Ausschnitt aus der Wirklichkeit zwingt natürlich, sich die Saummotive der Gewebe dieser Zeit äußerst mannigfaltig vorzustellen. Das Gleiche gilt von den Flächenmustern. Die Schlangengöttin BSA IX S. 77 hat den überfallenden Gewandteil mit einem Rautenmuster (mit halber Strichfüllung) bedeckt, die Fayencen BSA IX S. 75 und 82 haben parallele horizontale Streifen; das Fresko von H. Triada hat kreuzförmige weiße Gebilde mit roter Füllung auf dem blauen Grund seiner Gewandpartien; die Jacke der „Schlangengöttin" BSA IX S. 75 ist mit Hakenreihen (mit Kreuzfüllung) bedeckt; an Stelle der Kreuze des Freskos von H. Triada zeigen Gemmen (z. B. Furtwängler, Antike Gemmen, Taf. II, 20) ein Schuppenmuster, Elfenbeinfiguren aus Mykenä (Ἐφ. 1888, Taf. 8) ein in der Ornamentik der „Late Minoan"-Epoche überaus häufiges Muster, das sich fast in jedem Material nachweisen läßt (Keramik, z. B. BSA IX 137; Ath. Mitt. 1886, Taf. III; Elfenbein BCH II, Taf. XIV; Stein Ἐφ. 1909, S. 103). Am interessantesten aber sind die Votivkleider BSA IX S. 82, die einen großen Krokusbusch (einmal auf einem kleinen Hügel) auf der Vorderseite ihres Untergewandes zeigen. Es sind offenbar Nachbildungen reich verzierter Prachtgewänder dieser Zeit. Daß der Erdhügel mit den Blüten auf ägyptische Vorbilder zurückgehe, erklärt E. Meyer (Gesch. des Altertums, I, S. 710 und 714) im Anschluß an Evans (BSA IX, S. 83). Gemeint sind offenbar Darstellungen wie Rosselini I Taf. 83. (Vgl. auch II, Taf. 73, 1—3 und 74, 9.) Der Zusammenhang ist sicher.

Die Männerkleidung, die in dieser Epoche sehr knapp ist und meist nur aus einem Schurz besteht, war ebenfalls Ge-

genstand der Dekorationslust der altkretischen Kleiderkünstler. Beweis ist der sogenannte cup-bearer (Springer-Michaelis, Kunstgeschichte I, 9. Aufl. S. 102), ein Freskofragment dieser Zeit, das einen trichtertragenden Knaben darstellt. Den Saum seines Schurzes scheint eine Dreiecksreihe*) zu bilden, der Schurz selbst ist mit vielen kleinen Rosetten überstreut, die sich hell vom dunkeln Grund abheben.

Mit dem Trichterträger hat man eine sehr wichtige Monumentenklasse eng zusammengestellt, die Keftiu-Fresken aus ägyptischen Gräbern der XVIII. Dynastie. Dargestellt sind, wie man richtig erkannt hat, tributzahlende Kreter (W. Max Müller, Asien und Europa, 26. Kapitel, nennt sie noch Kilikier. v. Bissing, Statistische Tafel von Karnak, S. 47, 59. Hall, BSA VIII, S. 157; X, 154; XVI, 254. Furtwängler, Antike Gemmen III, S. 23 f.). Sie würden gerade den Ornamentschatz der Männertracht**) außerordentlich bereichern, wenn wir sie nicht als ein für die Details recht unzuverlässiges Material zu betrachten hätten. Schon durch die Tatsache, daß eines der wichtigsten in Frage kommenden Gräber, das des Rekhmire, noch nicht in endgültiger Publikation vorliegt, sondern nur in Zeichnungen, welche sich in der Wiedergabe der Gewandmuster stracks widersprechen (Farbtafel in Hoskins, Travels in Ethiopia, London 1835. Virey, Mémoires de la mission archéol. française V, 1 Taf. V) wird das Material entwertet. Der Schurz eines Trichterträgers aus diesem Grab ist in derselben Weise mit Rosetten überzogen wie der des „cup-bearer", wenigstens in der Virey'schen Wiedergabe, die mit der bei Wilkinson (Manners and customs) übereinstimmt. Die ebendort wiedergegebenen Ranken- und Zweigmotive müssen vor dem Original nachgeprüft werden; wären sie ihm eigen, so spräche dies für eine relative Brauchbarkeit der ägyptischen Darstellungen. Aber da das Rosettenmuster auch bei der Darstellung von Asiaten wiederkehrt, verliert es seine Beweiskraft. Mit diesen stimmen auch die meisten anderen Muster, die rein lineare Motive darstellen, überein. — Selbst die sorgfältige, glänzende Publikation einiger anderer Keftiu-Fresken durch W. Max Müller (Egyptological researches I. Tomb of Sen-mut. Dieses auch BSA XVI, Taf. XIV und

*) Diese scheint bei dem Schurz des sitzenden Mannes auf dem melischen Stuckgemälde Phylakopi S. 73 wiederzukehren, dessen Ornamentik mir nach der Abbildung nicht klar wird. Die Vögel (S. 74) sehe ich nicht.

**) Die „Keftiu-Frauen" sind sehr problematisch (z. B. Rev. arch. 1905, Taf. 14/5).

Titelblatt. — II. Tomb of Men-Khapr-Re-Seneb, Taf. 1—23 und Tomb of Amu Neseh, Taf. 24—35), in denen jeder Keftiu einzeln farbig dargestellt ist, können unter diesen Umständen nicht dazu verlocken, den Ornamentbestand der kretischen Gewänder mit ihrer Hilfe zu rekonstruieren, zumal auf diesen Darstellungen nachweislich wiederholt gegen die realen Tatsachen gesündigt wird.*) Nur soviel kann den Keftiugemälden mit einiger Sicherheit entnommen werden, daß die Ägypter die Kreter als buntgewandete Leute kannten und charakterisierten.

Anhangsweise muß der Votivgürtel gedacht werden, die sich im selben „Temple Repository" zu Knossos gefunden haben, wie die oben genannten Fayencevotivkleider. Der eine zeigt naturalistischen Dekor (fortlaufende Krokusranke?), der andere ein maschenähnliches Muster**) mit stilisiert vegetabilischer Füllung. Also auch hier dasselbe Nebeneinander von freier Naturalistik und stilisierten Formen, das für die gleichzeitige Keramik charakteristisch ist.

Hier möchte ich ein Monument anschließen, das allerdings sein Herausgeber Myres als nächste Analogie zu den oben besprochenen, viel älteren Petsofafunden angeführt hat, die reich bemalte Terrakottafigur aus Phylakopi (BSA IX, S. 369, b, c). Auf dem Rücken ist ein stilisiert vegetabilisches Muster sichtbar, auf den Schultern und Ärmeln an Zweige erinnernde Strichreihen, der Rest ist mit Zickzackmustern und Strichreihen verziert. Es wäre interessant, wenn die Figur sich als ein Erzeugnis der älteren Epoche erweisen ließe; einstweilen wird sie als den Fayencen von Knossos gleichzeitig (vgl. z. B. den Votivgürtel BSA IX S. 82 mit dem sehr ähnlichen Blütenmotiv) zu gelten haben.

Dieser (oder der unmittelbar folgenden) Epoche gehören die Fragmente eines Stuckreliefs an, das Seager in Pseira entdeckt hat (Taf. V, S. 32—34). Jedenfalls ist eine Frau in demselben Kostüm dargestellt, das bei den Kreterinnen des zweiten Palastes von Knossos Mode war. Es ist in subtilster Technik mit einer Fülle von Ornamenten bemalt. Am Rock kehrt das

*) „Keftiu" mit einem Elefantenzahn, Mann mit langem Leibrock, der „Keftiugefäße" in den Händen trägt. (Nach Prof. v. Bissing, der mich in der Skepsis den Details der Keftiudarstellungen gegenüber bestärkt hat, ist es echt ägyptisch, unbekümmert um die objektive Richtigkeit solche Darstellungen um beliebig viele Figuren zur Füllung des Raumes und zur Verherrlichung des Königs zu erweitern.)

**) Daß das Muster, das im Late Minoan eine große Rolle spielt, in der Tat Maschen nachahmt, beweist, glaube ich, das Netz auf dem Stier Seager, Pseira S. 29.

maschenartige Muster wieder, diesmal mit anderen, interessanten Füllungen. Der rechte Ärmel der rekonstruierten Figur ist mit einer Menge sich berührender Kreise bedeckt, ein feines Rosettenband säumt ihn ein. Der linke Ärmel ist mit einem Zickzackmuster mit Punkten und feinen punktierten Spiralranken verziert.*) Die verwendeten Farben sind Blau, Weiß und Gelb. Die Rosetten erinnern an den cup-bearer, das Zickzack mit Füllung an die Phylakopifigur und die Elfenbeinfigur von Mykenä Ἐφ. 1888, Taf. 8, wo es ebenfalls horizontal erscheint, das Maschenmuster an den Votivgürtel aus dem „Temple Repository" von Knossos.

Das Maschenmuster leitet über zu den Freskoresten von Tiryns (Ath. Mitt. 1911, S. 198), die von den Herausgebern in das Ende der kretisch-mykenischen Kultur gesetzt werden, aber ganz und gar die Tradition der genannten Werke aufrecht erhalten. Der Rock der Frau (S. 203) verbindet das vom Fresko v. Hagia Triada bekannte Volantmotiv mit dem Maschenmuster**) und einer Kreisreihe zwischen Parallelen, einem Motiv, das beim Jäckchen der Frau als Saum wiederkehrt und ebenso bei den Gewändern der Männer (auf dem Fragment S. 199, die Männer tragen festländische, nicht kretische Tracht).

Bilden diese Monumente trotz ihrer Mannigfaltigkeit eine einheitliche Gruppe, so steht der Sarkophag von Hagia Triada (Mon. ant. XIX, Taf. I—III) für sich, er gehört am wahrscheinlichsten dem Late Minoan II (Palace Style) an. Das Prunkkleid der ersten Epoche des Late Minoan ist verschwunden. Man kann den Übergang noch verfolgen: Die zweite Frau von links auf Taf. II hat noch die alten schräg und quer verlaufenden Volantmotive, aber, wie es scheint, nur mehr als genähte Streifen und jedenfalls unten durch einen umlaufenden geraden Saum abgeschlossen: aus den frei überfallenden Gewandmotiven werden feste, genähte Streifen, eine Art Ornament, das man allmählich fallen läßt, um zu dem ganz glatten Kleid überzugehen; ein Prozeß, der sich immer wieder in der Trachtgeschichte wiederholt. Die Gewandverzierungen der anderen Frauen auf Taf. II links stellen nach dieser Erklärung eine weitere Form des Übergangs dar, die Frau mit den Eimern auf Taf. I den Endzustand. Da das

*) Die beiden Ärmel gehören natürlich nicht derselben Figur an, sondern verteilen sich auf zwei Frauen!

**) Oder ist es das oben S. 13 erwähnte Schuppenmuster? Die Abbildung ist nicht ganz klar.

Jäckchen bei diesem Prozeß mit den Röcken zusammengewachsen scheint, wird eine Öffnung nötig, die durch den (bei allen Figuren wiederkehrenden) Vertikalsaum markiert wird; doch ist es immerhin möglich, daß dieser nur dekorativen Sinn hat. Das Gewand hat einheitliche Färbung, nur die Querstreifen, (ein oder zwei) Vertikalstreifen und die Saumstreifen (in der Regel drei) dokumentieren sich als angenähte Zutaten. Hervorzuheben ist, daß auch die Musiker diese weibliche Tracht haben: Beim Kitharoden (Taf. I) stimmt sie genau überein, der Aulode (Taf. II) zeigt wenigstens noch die Unterschenkel. (Wir werden diesem Umstand, der kultlich und daher traditionell ist, bei den Griechen der archaischen Zeit wieder begegnen.) Die übrigen Figuren tragen Felle*) um die Unterkörper (offenbar die Kulttracht der Opferer); sie unterscheiden sich in Form und Muster (das die Haare andeutet) deutlich von den Gewändern; die Frauen verbinden damit das Jäckchen, wenigstens wird es über dem Fell sichtbar. Auch der vielumstrittene „Tote" trägt ein Fell, aber über den ganzen Körper und mit Saum versehen. Die Göttinnen auf den Wägen der Schmalseiten des Sargs stimmen mit den Sterblichen überein; nur eine hat — scheint es — eine Art Mantel umgelegt, was singulär wäre. Das obere Saummotiv (Kreisreihe zwischen Parallelen) erinnert an die Tiryntber Fresken, ist aber zu wenig signifikant, um Zusammenhänge zu beweisen.

Die späteste Epoche der kretisch-mykenischen Kultur ist durch zwei Monumente für uns von einiger, wenn auch geringer Bedeutung, die unter sich im engsten Zusammenhang stehen: die Kriegervase (Furtwängler-Löschcke, Myken, Vasen. Taf. 42/3, S. 68 ff. u. 84) und das Kriegergemälde von Mykenä auf der Stele Εφ. 1896, Taf. I. Auf der einen Seite der Kriegervase begegnet eine Frau, mit einer Ärmeljacke und einem Rock angetan, der vorn mit einem breiten Vertikalstreifen verziert ist. Denselben Vertikalstreifen möchte ich in dem an den Seiten der Kriegergewänder entlang laufenden Strichsaum sehen. Die Krieger tragen keinen Panzer, sondern ein Ärmelwams über dem befransten Chiton, der sich durch das Tupfenstreumuster oder die abweichende Färbung als eigenes Gewand zu erkennen gibt. Unten ist der Saum ohne weiteres klar, den in der Mitte der Vorder- und Rückseite beider Gewänder zu denkenden Vertikalstreif hat die

*) Ein Fell scheint z. B. auch bei dem Mädchen auf einer Vaphiò-Gemme (Furtw. II, 45) und anderen Darstellungen wiederzukehren.

Unbeholfenheit des Malers einfach neben den Kontur gesetzt.*) Bei der Kriegerstele sind die Fransen rot, Chiton und Ärmelwams sind durch die Farbe deutlich geschieden, der Vertikalstreif des letzteren ist rot. — Auf die noch primitiveren Darstellungen von Menschen, die sich gelegentlich auf den spätesten mykenischen Vasen finden, kann hier nicht eingegangen werden.

Dagegen muß einer Monumentenklasse gedacht werden, die allerdings durch ihre Primitivität und Roheit der Ausführung nur ein sehr mangelhaftes Abbild der Wirklichkeit abgibt und infolge ihres konservativen Charakters sich wenig zur Datierung eignet: der kretisch-mykenischen Terrakottaidole und -statuetten. Sie können nur mit der äußersten Vorsicht herangezogen werden, da meist die Möglichkeit offen gelassen werden muß, daß die angebrachten Verzierungen nur die Absicht haben, das Ding an sich zu dekorieren, ohne daß der Verfertiger Gewandornamentik im Auge hatte, oder wenigstens bestimmt im Auge hatte. So ist natürlich mit umlaufenden Reifen (z. B. Phästos, Mon. ant. XII, S. 123 Nr. 5 oder Knossos, BSA VIII S. 99) oder mit senkrechten Strichen nichts anzufangen (z. B. Mon. ant. XII, S. 123, Nr. 4). Dagegen gibt das Idol Mon. ant. XII, S. 123, Nr. 3 aus Phästos deutlich ein Gewand wieder, das die Brüste freiläßt, aber Schultern und Rücken bedeckt: das bekannte kretische Jäckchen; es ist mit einem Schuppenmuster verziert. Schwerer zu beurteilen ist die vom Herausgeber als Gauklerin gedeutete Statuette aus Hagia Triada (Mon. ant. XIV, S. 747). Die Frage, ob das Gewand nur ein etwas verlängerter Männerschurz sei (Paribeni) oder nicht vielmehr eine Reduktion des bekannten Stufenkleids, ist vielleicht müßig, das („Gräten"-) Muster ist zu primitiv, um zu Schlüssen auf die wirkliche Tracht zu verlocken; seine Wiederholung deutet doch eher zwei Volants an als die Streifenteilung der Gewandornamentik, wofür sie ein singuläres Beispiel wäre. Das Muster kehrt wieder bei einer angeblich „spätmykenischen" „Terracottafigur (Schliemann, Tiryns, S. 415; Perrot-Chipiez, Histoire de l'art VI, S. 750). Der Herausgeber Köpp (bei Schlie-

*) Das von Furtwängler-Löschcke, Mykenische Vasen S. 84, herangezogene archaisch-kretische Bronzerelief zeigt den typischen auf die Ärmel sich fortsetzenden Obersaum des Chitons. — Daß das besprochene Motiv nur Stilisierung des Konturs sei, wird schon durch die Tatsache widerlegt, daß es sich nur auf einen Teil des Gewandes erstreckt.

mann, a. a. O.) meint, daß die drei Horizontalstreifen Zweige vorstellen sollten; aber abgesehen davon, daß die Epoche weit zurückliegt, wo vegetabilisch-naturalistische Motive in der Dekoration eine Rolle spielen und es sich nur um eine lineare Streifendekoration handelt, wie z. B. bei der Bronze Olympia IV, Taf. XV, Nr. 266, scheint mir das Stück vielmehr der folgenden Epoche, der griechisch-geometrischen, anzugehören. Beider Zeiten Gut geht ja im Schliemann' schen Buch durcheinander. Ebendahin muß auch die mit Quadratmuster überzogene Frau bei Schliemann, Tiryns, Tafel XXV c gehören und das von Perrot-Chipiez VI S. 749 abgebildete Stück (= Pottier, Diphilos V Nr. 142; Winter, Typen I, 4, 4) ist doch sicher ein „παπάς", der sich nur fälschlich in der mykenischen Kunstgeschichte herumtreibt.*) — Die bekannte Gattung mykenischer Terrakotten vollends, die Jahrbuch VII, S. 197 ff. charakterisiert ist (vgl. auch Perrot-Chipiez VI, S. 742 ff.; Pottier, Diphilos S. 43) bietet für das Detail so gut wie kein Material; nur daß eine buntgekleidete Frau gemeint sei, kann für sie behauptet werden.

Über die technische Seite der kretisch-mykenischen Textilkunst ist mangels originaler Funde aus den aufgeführten sekundären Quellen nur zu schließen, daß sie, besonders in der S. 12 ff. geschilderten Hochblüte dieser Kultur eine vollendete gewesen sein muß. Für die gleichzeitige ägyptische Kunst (mit der sie ja in engen Beziehungen stand) hat Braulik (Altägyptische Gewebe, Stuttgart 1900) auf Grund authentischen Materials den Nachweis geführt und die Funde aus der XVIII. Dynastie, die im Kairenser Katalog publiziert sind (s. u. S. 43), bestätigen von neuem den Hochstand der ägyptischen Textiltechnik. Die Kreter werden ihre Schüler und Rivalen gewesen sein (S. 13). Die Herkunft des Stufenkleids weist andererseits auf Asien, und die Asiaten übertrafen, wie die ägyptischen Darstellungen beweisen, die Ägypter noch an Farbenfreude und Sinn für buntgemusterte Gewandung.

Eine Technik von Gewandverzierung wurde bisher noch nicht erwähnt, da sichere Darstellungen fehlen, während sie doch ausgeübt worden sein muß: das Aufnähen von metallenen Zutaten. Originale Stücke aus Gold wurden in den Schachtgräbern von Mykenä aufgefunden, einige im fünften Grab, das drei Männerleichen enthielt, die Hauptmasse im dritten, in dem drei Frauen und zwei Kinder beigesetzt waren.

*) Wie ich nachträglich bemerke, ist der Sachverhalt schon von Winter, Typen der Terrakotten I, S. 22 festgestellt.

Hier, wo auch kretische importierte Keramik zutage kam, fanden sich u. a. über 700 Rundplättchen und eine Menge Goldornamente verschiedenster Form (Göttin, Kultgebäude, Tiere usw.), die z. T. mit kleinen Löchern am Rand versehen waren Nachdem man sie zuerst ausschließlich als Gewandornamente betrachtet hatte, führte Staïs 'Εφ. 1907, S. 31 ff.; hier auch die einschlägige Literatur) den Nachweis, daß diese Erklärung zum mindesten stark modifiziert werden müsse, da 1. eine Menge der Plättchen keine Löcher zeige, 2. in einem der Ornamente noch einer der vielen mitgefundenen Nägel an alter Stelle steckte. Er erklärt dagegen die große Menge der Ornamente für Dekoration der von ihm nach kretischem Vorbild aus den Aschen- und Holzresten des Grabes erschlossenen Särge (vgl. bes. 'Εφ. 1904, Taf. 2). Die oben erwähnte Tatsache, daß die Goldplättchen gerade in einem Frauengrab so massenhaft auftreten, spricht jedenfalls dafür, daß wenigstens ein Teil der durchlochten auf Gewändern saß, wennschon bei der Singularität des Fundes*) und dem Mangel an gesicherten Darstellungen eine Verallgemeinerung sich nicht rechtfertigt. Die Rosetten (z. B. am Schurz des cup-bearer) könnte man vielleicht so erklären, aber die gestickten Rosetten des unten S. 37 erwähnten ägyptischen Stoffrestes warnen davor. — Die in Ton aufgesetzten Kreise an dem angeblich mykenischen „Idol" Schliemann, Tiryns, Taf. 25 c erklärt Perrot (Hist. de l'art VI, S. 747) als Wiedergabe aufgenähter runder Metallplättchen. Es handelt sich aber hier nur um die reiche goldene Halskette, den typischen „ὅρμος" der altgriechischen Terrakotten, der hier mehrreihig dargestellt ist. Vgl. im übrigen S. 26.**)

Der Überblick über die Textilkunst dieser Epoche kann nicht beendigt werden, ohne daß wenigstens mit einem Wort der nicht zum Gewand verarbeiteten Stoffe gedacht wird. An Teppichen, Decken und Vorhängen müssen die Kreter natürlich ebenso reich gewesen sein als die Ägypter und Asiaten, und besonders die letzteren müssen bei der freien, luftigen Bauart der kretischen Paläste mit ihren nur durch Pfeiler markierten Eingangswänden eine große Rolle gespielt haben. Dargestellt ist von diesen Dingen sehr wenig; z. B. die Stier-

*) Außerdem Schachtgräberfund ist mir nur noch der aus dem Kuppelgrab von Volo ('Εφ. 1906, S. 224 ff.) bekannt.

**) Die offenbar nachmykenische Gattung ordnet das Argive Heraeum II, S. 5 vor der mykenischen ein. Es scheint eine schlimme Konfusion obzuwalten.

decke von Pseira (Seager S. 23), deren Durchsichtigkeit allerdings mehr für Netztechnik spricht. Eine gewisse Vorstellung gewähren die Wanddekorationen, die oft evident an Gewebe erinnern und vielleicht unter ihrem Einfluß stehen. Für ausgesprochen zweidimensionale Dekoration sei an die bekannte skulpierte Decke von Orchomenos erinnert (vgl. bes. die Rekonstruktion Schliemann, Orchomenos, Tafel I. (= Perrot-Chipiez VI, S. 544 und IHSt Taf. XII), für Streifendekoration an den mykener Wandverputz, 'Εφ. 1887, Taf. 12

Natürlich hat man sich auch hier die Realität äußerst bunt und mannigfaltig vorzustellen, wie denn überhaupt die Kreter ein Volk von unerschöpflicher dekorativer Erfindungskraft gewesen sind. Die Menge von Motiven textiler Ornamentik die wir aufgezählt haben, kann nur ein armseliger Auszug aus der Fülle der Wirklichkeit sein. Deshalb und weil die Funde sehr disparat sind und ihre Beurteilung jährlich durch neue Entdeckungen korrigiert wird, ist ein wirklich historisch-systematischer Überblick unmöglich. Doch läßt sich jedenfalls soviel ersehen, daß sich die Gewandmusterung parallel mit der Entwicklung der Tracht aus einfachen Anfängen zu reichster Buntheit entfaltet hat, um dann mit dem Absteigen der Kultur wieder zu verarmen. Der Satz ist nicht so sehr ein Gemeinplatz, als man vielleicht meinen könnte. Wir werden sehen, daß die Entwicklung der griechischen Gewandornamentik ganz anders verläuft. Hat die kretische Kultur zur Zeit ihrer Hochblüte ein raffiniertes und kompliziertes Gewand mit buntem Dekor ausgebildet, der über einen reichen, aus linearen, rein naturalistischen und stilisiert naturalistischen Motiven gemischten Ornamentschatz gebietet, so sehen wir im Gegensatz dazu aus dem bunten archaisch-griechischen Gewand sich jene wundervoll einfache klassische Tracht entwickeln, deren Schmuck zwar arm ist, aber künstlerischer, weil er tektonischen Gesetzen gehorcht. Es sind zwei Welten, die sich hier widerspiegeln, man kann sagen, was man will. So sehr sich das freie dekorative Schalten der Kreter und ihre naturalistische Begabung von dem künstlerischen Empfinden der Ägypter und Asiaten abhebt, so wesensfremd steht es auch dem eigentlichen Griechentum gegenüber. Es ist eine müßige Frage, ob die Begabung der Kreter (die Festländer kommen nur als Imitatoren in Betracht) in der griechischen Entwicklung ein bestimmendes Ferment darstellt, notorisch hat sie Jahrhunderte lang geschlafen, und das angebliche Wiedererwachen ist in der Hauptsache die Auseinandersetzung eines ganz anders gerichteten Volkes mit

dem Orient. Daß der Wechsel sich nicht von heut auf morgen vollzogen hat, ist selbstverständlich, und die Tatsache, daß auf den Gebieten des primitiven Kunstgewerbes („Salamisvasen", kretisch-geometrische Vasen, argivisch-geometrische Vasen, Keramik von Assarlik usw.) einzelne degenerierte kretisch-mykenische Dekorationsmotive sich fortgerettet haben, schlägt noch lange nicht die Brücke von Minos zu Perikles. Die griechische Kunst wurzelt nicht in der minoischen, auch die textile nicht, und die ältesten erkennbaren Anfänge der neuen Entwicklung liegen für uns in den Erzeugnissen der „geometrischen" Zeit vor, zu denen wir hiemit zurückkehren.

Daß der Ornamentschatz der geometrischen Vasen zum größten Teil sich mit dem der gleichzeitigen Gewebe deckt, wurde oben behauptet; es läßt sich auch aus den Darstellungen erschließen. Die gleichzeitigen, die sehr spärlich sind, liefern freilich kein ausreichendes Material, aber auch in den Dekorationsmotiven der späteren Epoche steckt noch ein reicher Vorrat geometrisch-linearer Muster, der sich zum großen Teil bis in die Übergangszeit verfolgen läßt und so gut wie sicher schon der Epoche vor dem „orientalisierenden" Vasenstil angehört, (wennschon, wie sich zeigen wird, auch die geometrisch-lineare Dekoration sich weiter entwickelt). Wir begnügen uns zunächst damit, die gleichzeitigen Darstellungen zu untersuchen.

Der geometrische Stil liebt im allgemeinen die Wiedergabe der bekleideten Gestalt nicht.*) Diese Kunst stellt sich zunächst die Aufgabe, ein allgemeines Schema der Gattung „Mensch" aufzustellen, das sie dann immer mehr mit den durch Naturbeobachtung gewonnenen Details ausstattet (Furtwängler, Deutsche Rundschau 1908, S. 248 f. Vergl. auch Poulsen, Jahrbuch XXI, S. 77 ff.). „Erst auf der letzten Stilstufe versucht man auch das Gewand darzustellen" (Furtwängler, Bronzen von Olympia, S. 43). Die Bronze Olympia IV, Taf. XV, Nr. 266 ist eine der ältesten Darstellungen eines griechischen Gewandes. Der halblange Ärmelchiton der dargestellten Frau ist in horizontale Streifen gegliedert, deren Ornamentik nur mehr unterhalb des Gürtels zu erkennen ist: ein lineares Hakenmuster wechselt mit Zickzack. Wir werden dem aus dekorierten Streifen zusammengesetzten Gewand noch öfter bei

*) Die „Nacktheit" der Figuren, die in der Vasendekoration und in der Kleinplastik zutage tritt, kann durch Kulttatsachen nicht erschöpfend begründet werden. (Dümmler, Kleine Schriften III, S. 416. — W. Müller, Nacktheit, S. 80 ff.)

gleichzeitigen Darstellungen begegnen. Es ist durchaus ein Produkt dieser primitiven Epoche. Marg. Bieber (Das Dresdener Schauspielerrelief, S. 29, Anm. 53) zieht allerdings aus der Tatsache, daß auf jüngeren Vertretern des Typus orientalisierende Dekorationsmotive als Schmuck der Streifen dienen, den Schluß, das Streifenkleid sei aus dem Orient übernommen. Abgesehen davon, daß für diese simple, vielen primitiven Kulturen gemeinsame Art der Gewandverzierung wirklich nicht die orientalische Kultur als Spenderin haftbar gemacht werden muß, ist diese Ansicht wohl durch die Beispiele aus der geometrischen Epoche widerlegt. Daß sie übrigens im letzten Grund auf „lange, kostbare, gewirkte Shawls zurückgehe, die man spiralartig um den Körper legte" (M. Bieber, l. c.) ist zwar für das asiatische Stufenkleid sicher, braucht aber doch sicher nicht als Grundlage jeder Streifendekoration hingestellt zu werden. Der „wurzelhafte Zusammenhang des pisistratischen Streifenkleids mit dem Stufenkleid" besteht höchstens darin, daß beide unabhängig voneinander eine primitive Art der Gewanddekoration in ganz verschiedener Art weiter entwickelt haben.

Diese trabea*) (denn nichts anderes kann der Ausdruck des Plinius in der Nat. hist. VIII 48 (74) gegebenen Übersicht über die textilen „Erfindungen" bedeuten, wo er die Streifentoga den römischen Königen zuteilt: trabeis usos accipio reges) läßt sich noch auf anderen Darstellungen der geometrischen Zeit nachweisen, z. B. als Mantel bei dem Krieger der argolisch-geometrischen Scherbe Schliemann, Tiryns Taf. 23 a, S. 117 f. Nicole, Vases d'Athènes Nr. 792. Hier wechseln undekorierte Streifen mit solchen, die durch schräge Striche verziert sind, und einem mit einfachem Mäander. Schliemann und Nicole nennen das Kleidungsstück einen Chiton; aber dieser „φαινομηρής" wäre doch ein wenig ungewöhnlich. — Eine Reihe weiterer Beispiele,**) die ganz in diesen Zusammenhang gehören, soll im nächsten Kapitel behandelt werden, weil auf den Gegenständen, die diese wiedergeben, schon einzelne orientalisierende Elemente auftreten oder weil sie größeren Funden angehören, die nur mehr zum Teil dieser Epoche zuzuweisen sind.

---

*) „ῥαβδωτὰ" ἱμάτια tragen die Pferde des Kyros Xen., Cyr. disc. VIII 3, 16. Dies liefert den griechischen Terminus.

**) Eines noch unten S. 26. Quergestreift ist auch die Jacke der Göttin auf der böotischen Vase Ἐφ. 1892 Taf. 10 (Strichmuster und Dreiecksreihe wechselnd). Die Frage, ob der Fisch zur Gewanddekoration gehört, möchte ich offen lassen.

Derselben Vasengattung wie der ebengenannte Scherben gehören die auf Tafel LVII des Argive Heraeum (Vol. II) abgebildeten an. Die dargestellten Frauen tragen ein Gewand, dessen Oberteil Saumbildung (z. B. Nr. 18) nicht verkennen läßt; der Rock*) zeigt verschiedene Musterung: 1. schräge: Rautenmusterung mit oder ohne Füllung (17 und 18, hier), 2. gerade: Quadratmusterung mit oder ohne Füllung (19 Schachbrett, 20 Punktfüllung). Dieselben Muster begegnen auch auf den Dipylonvasen; zum Beispiel Akropolis Tafel 9/10, Nr. 282, 286, 295, 305, 306; dem Reigentanz Mon. d. I. IX 39, 2 (hier ist die obere Partie deutlich ungemustert, es handelt sich wohl um zwei Gewänder**) usw. Die Decke, die auf den Prothesisdarstellungen über dem Leichnam erscheint, ist in der Regel mit Schachbrettmuster verziert (Coll.-Couve 214 = Mon. IX 39, 1; Coll.-Couve 199), ihr Rand mit Fransen. [W. Müller, Nacktheit S. 80, 82, 87 muß seiner Theorie zuliebe annehmen, daß die Leiche nackt unter der Decke lag und daß auf der von ihm Tafel V 5 abgebildeten Dresdener Kanne die Decke durch ein Zickzack angedeutet sei. Jedenfalls ist der Leichnam auf der Hydria Louvre A 575 (Pottier, Taf. 21) bekleidet; in dem Moment, wo die geometrischen Maler anfangen, Gewand wiederzugeben, tun sie es bei den Klageweibern und dem Toten.] Die Kline selbst ist mit Rautenmuster (Coll.-Couve 214), Zickzackstreifen (Coll-Couve 199), Strichstreifen (Louvre A 575 und 517) verziert; ob Stoffe gemeint sind, ist nicht sicher.

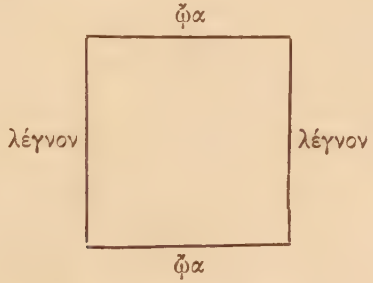
Bei einer Reihe der eben besprochenen Darstellungen ist das Gewand oben und unten deutlich mit einem Saumstreifen versehen, der verschieden verziert ist (Strichreihe Louvre A 575, eckiges Hakenband ebenda, Reihe vertikaler Zickzack Akr. 305, Zickzack fortlaufend Akr. 306). Es sind die ältesten Beispiele der gesäumten Gewänder, der περίπεζα, wie der antike technische Ausdruck nach Pollux (ζ 62) lautet: μέρη δὲ

---

*) Selbstverständlich kann auch ein Chiton gemeint sein, der nur unten sichtbar ist. Von der Hüfte (offenbar von der Rückseite) gehen 2—3 Linien dem Rock entlang herab, die nicht eng zu ihm gehören, wie der untere Abschluß zeigt, sondern wohl Bänder darstellen, mit denen diese Reigentänzerinnen geschmückt sind. „No satisfactory explanation of this lines is forthcoming." Argive Heraeum II, S. 114. — Herr Prof. Wolters macht mich auf die Übereinstimmung mit der Frau auf der mykenischen Kriegervase aufmerksam (s. S. 17).

**) Noch deutlicher zeigt dies Louvre A 575 (s. u.), wo die Jacke unterhalb des Gürtels in einer rundlichen Linie endigt. Hier auch ein quergestreifter Rock und ein wechselndes Strichmuster.

ἐσθήτων ... ὦα τό ἐξωτάτω τοῦ χιτῶνος ἑκατέρωθεν, λέγνα δὲ τὰ ἐν τῷ ἱματίῳ ἑκατέρου μέρους, οὐχ ὅπου ἡ ὦα ... αἱ δὲ παρὰ τὰς ὦας παρυφαὶ καλοῦνται πέζαι καὶ πεζίδες, καὶ περίπεζα τὰ οὕτω περιυφασμένα. Blümner (Technologie I, S. 201) identifiziert bei der Erklärung dieser Stelle ὦα, λέγνα und πέζα und setzt sie alle drei = Borte. Dies widerspricht einer genauen Interpretation der Polluxstelle, wo ausdrücklich nur die πέζαι als Borten, παρυφαί bezeichnet werden. Sie sitzen „παρὰ τὰς ὦας". ὦα = ὄα erklärt Pollux als ἡ τοῦ προβάτου δορὰ ἡ σὺν τῷ ἐρίῳ: Schafspelz mit der Wolle. Die ὦα sitzt beim zusammengenähten Chiton ἑκατέρωθεν am Rand, also oben und unten, beim ἱμάτιον (womit immer ein viereckiges Stück Stoff bezeichnet wird) kommen noch die beiden λέγνα hinzu, die sich also an den beiden Seiten gegenüberstehen:



Nur ist auch klar, was ὦαι und λέγνα bedeuten, es sind die Enden der Gewebsfäden, und zwar ὦαι die Enden der Kettfäden, die wirklich wie eine Art Wollhaar über die Schußfäden hervorstehen, und λέγνα infolgedessen die Kanten der Schußfäden, die durch deren Umkehr am ersten und letzten Kettfaden entstehen und auf die der Vergleich mit dem Wollhaar nicht paßt. Bei den ὦαι empfahl sich schon aus technischen Gründen eine Versteifung; das dekorative Bedürfnis eines Abschlusses kam hinzu und so fügte man die παρυφαί an, die angewebt sein können, aber in den meisten Fällen doch auf die Kante aufgenäht zu denken sein werden.

Die vorgebrachte Erläuterung der Polluxstelle scheint mir dem Wortlaut des Textes und den Tatsachen der Technik völlig gerecht zu werden. Daß die Bezeichnungen ὦα und λέγνον dann verallgemeinert werden (Blümner, a. a. O., Anm. 2), beweist nicht, daß die Scheidung bei Pollux willkürlich ist.

Über ein drittes System der Gewanddekoration, die Vertikalstreifen, die zwar auf den Figuren der geometrischen Vasen nicht auftreten (problematische Beispiele S. 24, Anm. 2),

aber auf Monumenten, die mit ihnen zusammen gefunden werden, soll später in größerem Zusammenhang gehandelt werden.

Zum Schluß muß auf die Terrakotten, und zwar zuerst nochmals auf eine Gattung eingegangen werden, von der schon oben (S. 8 f. und S. 20) die Rede war, weil sie, offenbar fälschlich, in mykenische Zeit datiert worden ist: die argivisch-tirynthischen Terrakotten, die Waldstein und Chase im Argive Heraeum II, S. 17 ff. und 23 ff. merkwürdigerweise in eine Klasse „Tirynthian Argive" teilen, die sie vor der mykenischen behandeln, und in zwei weitere „Geometric"- und „Advanced Argive", die sie in unsere Epoche und die folgende datieren. Es handelt sich um eine nachmykenische Klasse, die in der geometrischen Zeit beginnt und in die folgende übergeht. Sie vermehrt die Beispiele für Quadratmusterung (Schliemann, Tiryns, Taf. XXV c) und Streifendekoration (Arg. Her. II, S. 23, Nr. 75: Zickzack und Punktreihe zwischen leeren Streifen).

Auf sehr unsicherem Boden bewegen wir uns mit den von Holleaux in den Monuments Piot I, S. 21 ff. behandelten Glockenterrakotten aus Böotien, die offenbar eine den „παπάδες" vorangehende lokal beschränkte Gattung darstellen; Holleaux datiert sie auf Grund der Technik und des Stils bestimmt in unsere Epoche.*) Es sind durchweg Frauen dargestellt, wie die einfach aufs Gewand aufmodellierten Brüste beweisen, in einem glockenartig wiedergegebenen Gewand, das immer reich verziert ist; die Arme sind plastisch angegeben oder aufgemalt oder fehlen ganz. Bei der einen Berliner Figur (Holleaux C, Perrot-Chipiez VII S. 150, Fig. 30) ist das Gewand mit konzentrischen Kreisen übersät, bei den übrigen scheint ein Mantel die Rückseite des Untergewandes zu bedecken; er ist mit parallelen Strichen verziert, der Saum ist bei Holleaux A deutlich angegeben: oben Dreiecksreihe, seitlich vertikales Rautenband. Bei der Figur Diphilos Taf. V, 140 hat das Untergewand einen Zickzacksaum oben. Der Untersaum desselben Gewandes ist meist durch umlaufende Reifen angedeutet. All dies (außer Holleaux C) deckt sich mit den uns schon bekannten geometrischen Gewanddarstellungen; gänzlich singulär ist dagegen die Verzierung der Vorderseite, also des Chitons: er ist 1. mit geometrischen Motiven geschmückt, die frei im Raum sitzen (konzentrische Kreise, Hakenstern, gegenständiges Dreieck), 2. mit figürlichen Darstel-

*) Zu den von Holleaux publizierten treten jetzt noch die im Louvre (Pottier, Diphilos V, Nr. 140) und die in Boston (Baldwin Coolidge Phot. 9654).

lungen (geometrische Vögel bei Holleaux A, B und Boston, Reigentanz mit Füllmuster bei der neuen Louvre-Figur). Bei Holleaux A nimmt ein großes, bis zu den Brüsten reichendes, geometrisch verziertes Rechteck den Platz zwischen den Vögeln ein, über ihnen je ein zweigartiges Muster.*) Holleaux (a. a. O., S. 27) hat diese Dekorationsmotive „au domaine de la pure fantaisie" verwiesen; sie seien sans signification aucune et destinées seulement à amuser le regard. Es ist jedenfalls zuzugeben, daß es Gewänder mit solcher oder ähnlicher laxer Dekoration nicht gegeben hat, und daß die Dekorationselemente in der Gefäßmalerei der Zeit wiederkehren. Sie verhalten sich zur Wirklichkeit wie die dargestellten Körper auch. Der primitive Künstler hat schlecht und recht versucht, ein Ding mit Kopf, Hals, Kleidern usw. wiederzugeben; er hat irgendwo Brüste angegeben, irgendwo die Halskette aufgehängt, eine Andeutung der Arme gegeben. So hat er auch aus dem reich verzierten Chiton Dekorationsmotive herausgegriffen, sie grotesk vergrößert und irgendwo angebracht. Es muß figürliche Darstellungen in der Textilkunst der Zeit gegeben haben; das von den Vasen her bekannte Motiv des Reigens eignete sich vortrefflich für einen rund umlaufenden Streifen, ebenso die Vogelreihe. Aus den Füllmustern, mit denen der freibleibende Raum natürlich gefüllt war, hat unser Koroplast ebenfalls seine Auswahl getroffen und eine sinnlose Anwendung davon gemacht. Was das Rechteck auf Holleaux C zu bedeuten hat, läßt sich nicht mehr ausmachen; vielleicht einen reich verzierten Mittelstreifen. Die Zweige daneben als dekoratives Muster zu fassen, geht wohl nicht an; die Frau soll sie offenbar in den Händen halten, wie öfters auf Darstellungen der Zeit (z. B. Ath. Mitt. 1893, S. 113: Diphylonvase). Ein bloßes „amusement du regard" war nicht das Ziel unseres „Meisters", er war kein „Dekorativer",**) sondern hat sich die Wiedergabe der Erscheinung sauer werden lassen; ein Realist vom reinsten Wasser.

Die Dekoration des Gewandes der Bostoner Figur zeigt unverkennbar die antithetische Gruppe, ein im geometrischen Stil häufiges Dekorationsmotiv (Jolles im Jahrb. 1904, S. 52). Es begegnet hier, wie wir jetzt behaupten können, zum ersten-

*) Um den Hals tragen Holleaux A und Boston den „ὅρμος" mit Anhang, bei der Figur Diph. Taf. V 140 (s. S. 26) ist der Schmuck irrtümlich am Gewandsaum aufgehängt.

**) Wie die geometrische Kunst verfährt, wenn sie nur Flächen dekorieren will, weiß man zur Genüge.

mal als textiles Muster. Wir werden ihm noch oft begegnen. Die Curtius'sche Theorie, daß es überhaupt auf textilem Boden erwachsen sei, hat Riegl im 2. Kapitel seines „Stils" (Der Wappenstil, S. 32 ff.) mit Recht bekämpft, unter Hinweis darauf, daß „die Symmetrie sich als ein dem Menschen eingeborenes, immanentes Postulat alles dekorativen Kunstschaffens von Anbeginn erweise" (S. 40). Wir sehen diesen Schritt von der bloßen Abbildung der Natur zum ornamentalen Schema (der auch in der Reihung zu beobachten ist) schon im primitiven Griechenland vollzogen und brauchen keinen fremden Einfluß, weder mykenischen noch asiatischen, hiefür geltend zu machen.

Hat die Betrachtung der Monumente bisher den S. 10 aufgestellten Satz von der Übereinstimmung des textilen Ornamentschatzes mit dem keramischen nur bestätigt, so gibt es doch noch einige Darstellungen, die ihm zu widersprechen scheinen. So die (S. 26) genannte Berliner Figur, deren Gewand ganz mit Kreisen überzogen ist. Das Muster paßt durchaus nicht in das Bild von der geometrischen Textilkunst, das wir aufgerollt haben. Daß es sinnlos sei und nur zum dekorativen Zweck aus der Luft gegriffen, wird nach dem oben Gesagten nicht mehr eingeworfen werden dürfen. Eine Erklärung ist die, daß es überhaupt kein textiles Muster ist, sondern z. B. auf das Gewand aufgenähte Metallscheiben wiedergibt. Das Verfahren hat, wie wir sehen werden, viele Analogien in den folgenden Epochen; gerade aus der unmittelbar folgenden sind uns originale Metallzutaten zum Gewand erhalten. Doch soll diese Vermutung, dem primitiven Charakter des Monuments gemäß, mit allem Vorbehalt ausgesprochen sein.*) Denn der Vasenmaler, von dem der Scherben Akr. 303 (Taf. 11) stammt, hat nicht nur Kithara und Flöte, sondern auch einen offenbar nackten Menschen (wie es scheint, aus bloßer Punktierlust) mit Kreisen überzogen. Das rosettenartige Muster am Oberschenkel des Flötisten hat allerdings so viele Analogieen an Männerschurzen und kurzen Chitonen, daß man ihm die Realität lassen und annehmen muß, daß es von einer Gewandverzierung auf den nackten Menschen übertragen ist. Über die Technik dieser Verzierung soll erst später, wo sie wirklich am Gewand auftritt, gestritten werden.

Wir sind am Ende und müssen zurückblickend gestehen, daß die Ernte kärglich ist. Nicht bloß weil der Monumente

*) Auch ein Fell könnte gemeint sein; es wiederholt sich wenigstens diese Stilisierung bei zweifellosen Felldarstellungen.

wenig sind (hier muß die Betrachtung der „Übergangszeit", deren Textilkunst z. T. noch ganz in der geometrischen wurzelt, ergänzend eingreifen), sondern hauptsächlich wegen des primitiven Charakters dieser Darstellungen. Hat sich der geometrische Künstler lange gesträubt, den Menschen mitsamt seiner Kleidung darzustellen, so gibt er, nachdem er sich einmal dazu entschlossen hat, nur ein abgekürztes Bild dieser Erscheinung, und es muß der Phantasie des Einzelnen überlassen bleiben, das Schema zu beleben. Wer gibt uns die Gewähr, daß z. B. das „Rautenmuster" nicht oft bloß die Tatsache der Musterung, der Buntheit andeuten will oder daß es nicht eine bloße Abkürzung reicherer, auf derselben Basis beruhender Ornamentik (wie z. B. Perrot-Chipiez VII, S. 164) darstellt? Wir wissen nicht, zu welcher technischen Höhe sich die Textilkunst dieser Zeit aufgeschwungen hat, und wollen müßige Vermutungen unterdrücken.

Alle bisher betrachteten Monumente gehören dem Festland an, der argivischen, attischen und böotischen Kunst. Das Festland hat, wie es scheint, den geometrischen Stil konsequenter und reicher ausgebildet als der Osten; es hat jedenfalls selbständig die Wiedergabe des (bekleideten) Menschen unternommen. Auf den bisher bekannten geometrischen Vasen des Ostens fehlen menschliche Darstellungen; wir werden erst bei den sich an sie anschließenden Denkmälern die Wiedergabe des Gewandes verfolgen.

Für dieses Versagen auf dem monumentalen Gebiet liefert der Osten aber einen gewichtigen Ersatz: im homerischer Epos, das uns für die Textilkunst manchen Aufschluß gewährt. Die einschlägigen Stellen hat Helbig (Das homerische Epos, 2, S. 161—236) behandelt und „aus den Denkmälern erläutert", wenn auch keineswegs konsequent aus den gleichzeitigen oder mit ihnen zusammenhängenden. Eine Monographie hat ihnen Studniczka (in seinen Beiträgen zur Geschichte der altgriechischen Tracht) gewidmet. Auf dieser Grundlage müssen sich natürlich alle Darstellungen homerischer Tracht und ihres Schmuckes bewegen.

Wir sehen die Herstellung der Stoffe, wie viele andere handwerkliche Tätigkeiten auch, im Haus vor sich gehen, von Frauenhand (Helbig S. 15, Anm. 3). Als ποικίλοι, παμποίκιλοι werden vor allem die πέπλοι bezeichnet (Helbig S. 205; s. u. S. 34). πέπλος bedeutet bei Homer vor allem das auf dem Leib getragene Frauengewand mit Spangenverschluß, aber auch einfache Decken und Zeuge (Studn. S. 92 ff.; vgl. auch Pollux ζ 50). Bunt verziert erscheint ferner der ἑανὸς

(Il. XIV 179 mit δαίδαλα πολλὰ). Er scheint einerseits mit dem Peplos identisch zu sein: er wird von den Frauen auf dem Leib getragen und hat Spangenverschluß (Il. XIV 178 ff.). Auch erscheint ἑανός (a) (Il. V 735 = VIII 385) als Adjektiv bei einem πέπλος ποικίλος; andererseits aber auch bei [λίς], wozu mir die Stelle Il. III 419 zu passen scheint, wo das Substantivum ἑανός ein weißglänzendes (Linnen-)Gewand bezeichnet. Diese zweite Verwendung scheinen mir auch die ἔνιοι im Auge zu haben, die nach der auf Homerscholien zurückgehenden Stelle Pollux Z 51 φασι τὰ μὲν ἄνευ ποικιλμάτων ἐσθήματα ἑανοὺς καλεῖσθαι, τὰ δὲ σὺν ποικίλμασι πέπλους.*)

Sicher wollen ist die Doppelchlaina oder δίπλαξ, das Übergewand der Männer, auch mit Spangenverschluß (Studn. S. 73). Zweimal läßt die Ilias eine buntgemusterte δίπλαξ vor unseren Augen entstehen; III 125 webt Helene:

δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ'ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ'ἱπποδάμων καὶ 'Αχαιῶν χαλκοχιτώνων.

Dem Dichter haben dabei sicher kunstreiche Gewänder mit figürlichen Darstellungen vorgeschwebt. An Darstellung von Kampfgetümmel braucht man dabei natürlich nicht zu denken, es wird eine Streifendekoration (s. o. S. 27) mit primitiven Monomachieen („πολλοὶ ἀέθλοι") gemeint sein (etwa in der Art der Hymettosamphora Jahrb. II, Taf. 5). ἐμπάσσειν ist (Studn. S. 55) ein ganz allgemeiner Ausdruck (wie ἐντιθέναι bei den δαίδαλα XIV 179) und nirgends ist von Stickerei, sondern immer nur von Weben die Rede. Der Ausdruck wiederholt sich Il. XX 440. Hier webt Andromache δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἐπάσσεν. Über den verschiedenen Gebrauch des seltenen Wortes θρόνα gibt das Theokritscholion II 59 (97) eine Übersicht:

Homer = ῥόδα παρὰ τὸ ἄνω θορεῖν ἐκ τῆς γῆς
Thessaler = πεποικιλμένα ζῶα
Kyprier = ἄνθινα ἱμάτια
Ätoler = φάρμακα

Die Homerscholien erklären: ἄνθη ποικίλα ἐξ ὧν βάπτουσι und τὰ βαπτὰ ἔρια. Hesych: ἄνθη καί τὰ ἐκ χρωμάτων ποικίλματα Κύπριοι. Theokrit u. a. gebrauchen es wie φάρμακα. (Vgl. Wilamowitz, Über das Θ der Ilias, S. 376, Anm. 3.) Es fragt sich nun, ob das Wort bei Homer nur ποικίλματα im allgemeinen bedeutet oder ob es wirklich = ῥόδα, ἄνθη zu setzen ist. Ich

*) Den Doppelgebrauch (für ein Wollen- und Leinenkleid) werden wir beim φᾶρος und χιτών wiederfinden; Studniczka hat die Begriffe zu eng gefaßt.

glaube mit den Scholiasten das letztere; wenigstens steht der Spezialisierung des Ausdrucks kein Bedenken entgegen. Vegetabilische Elemente haben wir zwar bisher im textilen Ornamentschatz noch nicht angetroffen. Aber abgesehen davon, daß der Dichter mit gutem Recht buntgemusterte Gewänder geblümt nennen kann, auch wenn keine Blumen im einzelnen dargestellt sind, finden sich gerade im griechischen Osten vegetabile Ornamente auf sonst rein geometrischen Vasen (gewissermaßen Vorläufer des Lotos und der Palmette, deren Einzug in die griechische Dekoration eine neue, die „orientalisierende" Epoche eröffnet, aber offenbar erst nach der Blütezeit des homerischen Epos): ich meine den „Palmbaum", den zuerst Furtwängler auf den rhodisch-geometrischen Vasen konstatiert hat.*) Die Ostgriechen bilden den geometrischen Stil nicht so konsequent aus wie z. B. die Attiker. Mag sein, daß er ihnen nicht so sehr im Blute lag; der Hauptgrund ist jedenfalls in dem engen Kontakt mit der orientalischen Kultur zu suchen. Die Hochschätzung der phönikischen Industrie geht durchs ganze Epos (Helbig, S. 18 f.); gerade für die Textilkunst ist sie ausdrücklich bezeugt (Il. VI, 289): Die herrlichsten πέπλοι παμποίκιλοι im Schatz des Priamos sind Produkte phönikischer Sklavinnen, die Paris mitgebracht hatte. Es ist klar, daß durch den Import der Sklavinnen die technische Fertigkeit der Phöniker sich bald einbürgerte und die heimische Industrie mit der fremden zu rivalisieren begann; schon in der nächsten Epoche steht Milet ebenbürtig neben Kypros. Jedenfalls verdankt Andromache ihre „θρόνα" den sidonischen Mädchen, d. h. es sind phönikisierend-vegetabilische Muster unter ihnen zu verstehen.

Ich glaube es auch Wilamowitz (Über das Θ der Ilias, S. 376, Anm. 3), wenn er das Beiwort εὔθρονος der Eos (Od. Ρ 497) von diesen θρόνα ableitet und erst die späteren Griechen χρυσόθρονος als „Göttin auf dem goldenen Stuhl" auffassen läßt: das alte Wort preist „Eos im buntfarbigen Kleid".**)

---

*) Jahrbuch 1886, S. 135; vgl. Dragendorff, Thera II, S. 181; Poulsen, Ath. Mitt. 1906, S. 379. Warum er übrigens aus der mykenischen Kunst stammen und diese Keramik nach der z. B. durch Jahrb. I, S. 135, Nr. 2940 oder Arch. Anzeiger 1910, S. 227 repräsentierten rein geometrischen Phase wieder rückfällig werden soll, wo sich das Motiv ganz leicht aus der Berührung mit dem kyprisch-phönikischen Kunstkreis erklärt, verstehe ich nicht; daß Furtwängler es (laut Dragendorff l. c.) auf mykenischen Ursprung zurückführt, kann ich nicht finden.

**) χρυσόθρονος kann allerdings in vielen Fällen die alte Bedeutung behalten haben, wie es für die ποικιλόθρονος Ἀφροδίτη (Sappho fr. 1, 1)

Noch evidenter scheint mir die Erklärung eines anderen homerischen Epithetons aus der Textilkunst zu sein, die ich, wohl durch Zufall, noch nirgends angetroffen habe: nämlich ἀργυρόπεζα (Θέτις) = Göttin mit dem silbernen Saumstreifen. Die Metapher πέζα = Saum ist nach der oben angeführten Polluxstelle offenbar ein terminus technicus. An der Übersetzung von Δάματερ φοινικόπεζα (Pindar, Olymp. VI, 94) = rotfüßige Demeter hat schon Wilamowitz (Isyllos, S. 169, Anm. 23) Anstoß genommen; er schlägt die Übersetzung vor: mit dem roten Schuh. Im Anschluß daran hat H. Schultz (Neue Jahrbücher 1911 I, S. 16) ἀργυρόπεζα erklärt = mit dem weißen Schuh. Ich glaube, die Übersetzung „Thetis mit dem silberglänzenden Saum" hat sowohl sprachlich größere Berechtigung als auch dem Sinne nach. Das Bild ist vom Meere hergenommen.*)

Keine sichere Entscheidung läßt sich darüber treffen, ob τερμιόεις χιτών den „Chiton mit dem Randstreifen" bezeichnet. Was dafür spricht, hat Studniczka (S. 58 f.) zusammengetragen. Ich sehe keine Möglichkeit, das Problem zu fördern, möchte aber darauf hinweisen, daß „ποδήρης", womit die Scholien τερμιόεις z. T. identifizieren, von Pollux als Synonymum von πεξοφόρος aufgeführt wird (ζ 63).**) Der Scholiast verstand unter ποδήρης „bis zum Boden reichend", was aber

---

wahrscheinlich und für die ἀγλαόφρονοι κοῦραι (Bakchyl. XVII (XVIII) 124 f. sicher ist.

*) Später wurde das Wort ἀργυρόπεζα sicher = λευκόπους gefaßt, cf. Anth. pal. V, 60, 1: παρθένος ἀργυρόπεζος ἐλούετο . . .

Jedenfalls rückt damit das Epitheton endgültig aus der Reihe der „konventionellen" in die der „anschaulichen" Bilder hinauf.. Die Unterscheidung dieser beiden Schichten im Epos hat besonders eingehend Winter im V. Kapitel seiner „Griechischen Kunst" (in Gercke-Nordens Einleitung in die klassische Altertumswissenschaft II, S. 161 bis 168) betont. Den äußerst anregenden Ausführungen hat sich H. Schultz (a. a. O. S. 22) angeschlossen. Ich muß gestehen ihnen nicht folgen zu können. Daß im Epos Reminiszenzen an die untergegangene mykenische Kultur vorliegen, ist klar; aber sie liegen nur im Gegenstand, nicht in der Stärke der künstlerischen Naturauffassung. Die Zeit, die das Epos hervorbrachte, also auf dem Gebiet der Poesie einen Höhepunkt darstellt, war in der bildenden Kunst noch ganz in den Anfängen. Das Schauspiel befremdet nicht und wiederholt sich in der Geschichte. Der nächst voraus liegende Höhepunkt der bildenden Kunst, der sich mit dem Epos an Potenz messen kann, ist die kretische Kunst des Middle Minoan III—Late Minoan I. Daß sich das Naturempfinden dieser Epoche nach so viel Jahrhunderten literarisch, in der Sprache der neuen Zeit, äußert, ist undenkbar. Vielmehr ist der Unterschied zwischen den anschaulichen und konventionellen Bildern aus der Entwicklung der epischen Dichtung selbst (schöpferischer Kern und Epigonen) zu erklären.

**) cf. Schol. ad Il. a 538: πέξα γαρ ὁ ποῦς. . . . . .

nicht die einzige Bedeutung des Wortes ist, wie die Polluxstelle beweist. Die Kombination spricht natürlich für die von Studniczka verteidigte Erklärung des Epithetons. Jedenfalls ist die Saumverzierung, die wir auf dem Festland oben an der Frauenjacke und unten am Untergewand kennen gelernt haben, auch für den Osten bewiesen, was auch nicht anders zu erwarten war.

Außer πέπλος, ἑανός und δίπλαξ sind keine gemusterten Gewänder genannt. Man darf daraus nicht so viel schließen, als man geschlossen hat. Die χλαῖνα ist der δίπλαξ eng verwandt, es ist jedenfalls nur Zufall, wenn ihre Dekoration nie angegeben wird. Das φᾶρος, das einen Männermantel und ein Frauenkleid bedeuten kann, also gar kein bestimmtes Gewand bezeichnet, wird nie als bunt, wohl aber manchmal als strahlend weiß geschildert (Studniczka S. 87). Daß es deshalb aber immer aus Leinwand gemacht sei, ist zuviel behauptet. Als Männermantel ist es wollen und kann sicher auch ποικίλον sein; die blendendweißen φάρεα, die von den Frauen auf dem Leib getragen werden, sind vielleicht aus Leinwand zu denken. Wie sich diese φάρεα von den langen Chitonen unterscheiden, die nach der bekannten Herodotstelle (V, 87 ff.) im 6. Jahrhundert in Athen eindringen, läßt sich nicht feststellen. Das Wort χιτών gebraucht Homer nur vom Männergewand, und zwar von einem auf dem Leib getragenen, bald kürzeren, bald längeren, genähten Kleid (Studn. S. 55 ff.). Studniczka behauptet, der homerische χιτών sei regelmäßig von Leinwand gewesen (S. 57). Die Herleitung des Wortes aus dem semitischen Sprachschatz, wo es den leinenen Leibrock bezeichne (Studn. S. 15 f.), spräche dafür. Ist sie richtig (worüber mir ein Urteil fernliegt), so ist das Wort jedenfalls schon vor Homer auf den einheimischen (auch wollenen) Leibrock übertragen worden, wie sich gleich zeigen wird. Nur der lange, bis auf die Füße reichende Linnenchiton ist von Asien übernommen. Er charakterisiert die Ἰάονες ἑλκεχίτωνες (Il. XIII, 685, Hymn. Ap. Del. 147, Asiosfrg. bei Athen. 12, 525 F.), nur von ihm reden die klassischen Stellen bei Herodot und Thukydides. Er erscheint auch auf den ersten sicheren Darstellungen deutlich ungemustert und als leinen charakterisiert. Von ihm ist der kurze „Chiton", ein völlig wesensverschiedenes Kleidungsstück, ganz und gar zu trennen. Homer nennt sie beide mit demselben Namen (Studn. S. 58 ff.). Aber die Tatsache, daß er den Chiton nie als gemustert, höchstens als verbrämt (s. o. S. 32) bezeichnet, kann durchaus nicht dafür ins Feld geführt werden, daß immer

ein Leinenkleid gemeint sei, denn der kurze Chiton ist in der Hauptsache als wollenes Kleidungsstück aufzufassen. Wir kennen ihn schon von der spätmykenischen Kriegervase und Kriegerstele als die Tracht der Festländer. Die Männer, die die geometrischen Vasen malten, trugen ihn ebenfalls; auf einer der seltenen Darstellungen, die den Mann nicht nackt darstellt, Louvre A 575 (Pottier, Album pl. 21), erscheint deutlich die obere Körperhälfte mit einem (wohl gemusterten) Gewandstück bekleidet, die untere nackt. Auch auf den wenig jüngeren Darstellungen (z. B. der Mitra von Axos, Ath. Mitt. 1906, Taf. 23) erscheint er oft reich gemustert.

So kann auch beim Chiton aus dem Fehlen des die Buntheit ausdrückenden Epithetons kein zwingender Schluß gezogen zu werden; der kurze Männerrock, den die Kolonisten vom Festland mitbrachten und der durch das Leinenkleid nie ganz verdrängt worden ist, wird oder kann jedenfalls bunt gewebt gewesen sein, wie das gewöhnliche Frauenkleid, der πέπλος mit dem er oft aus demselben Material war; denn daß der πέπλος wollen war, hat Studniczka bewiesen; er hatte ja auch sichere Flächenmusterung, wie die Adjektiva ποικίλος, παμποίκιλος beweisen. Und schließlich hat doch auch der Schluß, daß die „strahlende Weiße" nur der Leinwand zukomme (Studniczka S. 52, im Anschluß an Semper, Stil I², S 123 ff.), nur bedingten Wert; Buntweberei auf Linnen ist in Ägypten sogar die Regel (s. u. S. 42 f.). So wichtig die Wortstatistik bei der Homerinterpretation ist, das Fehlen der Beiwörter beweist nichts, die Gewandbezeichnungen selbst dürfen nicht als enge technische Ausdrücke gefaßt werden.

Auf die Farben der Stoffe sei zum Schluß nur kurz hingewiesen (die einschlägigen Stellen gesammelt bei Studniczka S. 52 f.). Das leuchtende Weiß, offenbar des Linnens, und die prunkvolle von den Phönikern importierte Purpurfarbe dominieren.*) Diese erscheint an der χλαῖνα und δίπλαξ, am Männer-φᾶρος, an τάπητες, ῥήγεα und πέπλοι (= Tücher), das blendende Weiß z. B. am χιτών, ἑανός und Frauen-φᾶρος. Schwarze Wolle spinnt Helene Od. IV, 135, einen schwarzen Peplos trägt Leto, ein ebensolches κάλυμμα Thetis, einen roten vielleicht Aphrodite (vgl. Helbig S. 205), Eos heißt κροκόπεπλος. Natürlich beweisen diese Farbenangaben (Weiß ausgenommen) keineswegs Einfarbigkeit des Stoffes, die ποικιλία kann immer noch hinzutreten, wie bei den von Helene und Andromache verzierten Purpurmänteln.

*) Ob zwischen φοινικόεις und πορφύρεος ein Unterschied besteht und welcher, steht offenbar noch nicht fest.

Pictas vestes iam apud Homerum fuisse; die Buntweberei (im Gegensatz zu der „von den Phrygern erfundenen" Stickerei) sagt Plinius VIII 48, habe schon Homer gekannt, also das primitive Griechenland. Wieweit wir aus den monumentalen Quellen und aus Homer eine Kenntnis dieser pictae vestes gewinnen können, hat dieses Kapitel zu zeigen unternommen. Auf die übliche Rekapitulation sei verzichtet, da sie das Bild nicht lückenloser macht.

Schon viel weniger schemenhaft ist die Vorstellung, die wir von der Textilkunst der folgenden Epoche, der sogen. orientalisierenden gewinnen. Nach der Blütezeit des homerischen Epos rauscht der Strom des zuerst von den Phönikern vermittelten östlichen Einflusses unaufhaltsam über Hellas. Der geometrische Stil ergibt sich, hier rascher, dort langsamer; aus der Auseinandersetzung der einheimischen Kunst mit der fremden entsteht ein neuer Stil, der archaische. Auch die Textilkunst nimmt an dem glänzenden Aufschwung dieser sog. Übergangsepoche teil. Noch im 7. Jahrhundert ist der Kleiderluxus auf eine solche Höhe gestiegen, daß da und dort die Staatsgewalt gegen ihn Stellung nimmt. Diese Entwicklung ist nicht zu verstehen ohne einen gewaltigen Aufschwung des Handels und Verkehrs. Schon frühzeitig muß mit dem phönikischen Handel, der noch im homerischen Epos als Hauptträger der überlegenen fremden Kultur angepriesen wird (Helbig, Das homerische Epos[2] S. 18 ff.), der einheimische rivalisiert haben. Die Schiffsdarstellungen auf den jüngeren Dipylongefäßen zeugen von dem beginnenden Stolz der Athener auf ihre Flotte. Zur selben Zeit ist auch die koloniale Ausbreitung schon im vollen Gang: Syrakus war zur Zeit der protokorinthisch-geometrischen Vasen schon gegründet und Milet hatte schon Tochterkolonien entsandt, als es selbst noch eine geometrische Keramik hatte (vgl. die Vase von Berezanj, Arch. Anz. 1910, S. 227). Damit Hand in Hand geht das Aufblühen der Industrie. Stand die homerische Welt noch ganz im Zeichen der Hausindustrie, so müssen sich im 7. Jahrhundert große Zentren mit Massenfabrikation und Export gebildet haben, wie die textilen Fabriken von Kypros und Milet.

Aber bevor auf diesen Aufschwung der Textilindustrie eingegangen wird, bleibt noch die Überlieferung über den orientalischen Import zu untersuchen, der zu der neuen Entwicklung den Anstoß gegeben hat und ohne den ein Verständnis der folgenden Epochen nicht denkbar erscheint.

Der orientalische Import.

Der Orient, mit dessen Kunst die Griechen jetzt enge Fühlung bekommen, ist so recht eigentlich die Heimat der textilen Fertigkeit. Der Okzident aller Zeiten, bis heute, hat seine Überlegenheit anerkannt und in Einfuhr und Imitation Gebrauch von ihr gemacht. Für das ganze Altertum liegen ausdrückliche literarische Zeugnisse vor. Den Babyloniern wird von Plinius (N. H. VIII 48 [74]) die Erfindung der Buntweberei überhaupt zugeschrieben: colores diversos picturae intexere Babylon maxume celebravit et nomen imposuit. Das Zeugnis gehört in die Reihe der vielen antiken Nachrichten über „Erfindungen", in denen immer einem frühen, hervorragenden Vertreter einer künstlerischen oder industriellen Übung deren inventio untergeschoben wird. Selbstverständlich sind viele Völker selbständig auf die Herstellung bunter Gewänder verfallen, aber die hervorragendsten Repräsentanten dieser Industrie waren für die Alten die mesopotamischen Völker.*) Et nomen imposuit ist natürlich nicht bloß eine Repetition des celebravit, sondern zeigt die Sprichwörtlichkeit der Βαβυλώνιαὑφάσματα an. (Es müssen überhaupt bunte Decken als Babylonica bezeichnet worden sein (z. B. Pferdedecken u. a. Ulpian, Dig. 34, 2, 25 § 3; Marquardt S. 537 Anm. 2; siehe auch unten S. 41 f.).

Die gleiche Pliniusstelle gibt noch zwei andere Nachrichten über „Erfindungen" textiler Techniken im Orient. Die Stickerei wird den Phrygern, das Einweben von Goldfäden dem König Attalus zugeschrieben (pictas vestes iam apud Homerum fuisse . . ., acu facere id Phryges invenerunt ideoque Phrygioniae appellatae sunt. aurum intexere in eadem Asia invenit Attalus rex, unde nomen Attalicis). Beide Nachrichten lassen sich widerlegen. Goldfäden in Gewändern müssen schon längst vor Attalus im Gebrauch gewesen sein; das beweisen Epitheta wie χρυσόθρονος (Hom. s. o. Bakchyl. IV 7), χρυσόπεπλος (z. B. Pindar Isthm. VI 110; Bakchyl. XVIII 22), χρυσοχίτων (Pindar frg. 195, Pisander bei Laur. Lyd. de mag. III, 64), χρυσοποίκιλτος (die φοινικίς über Alexanders Sarg Diodor 18, 26), χιτῶνες χρυσοϋφεῖς im Zelt des Ptolemaios Philadelphos, Athen. V 25. Bei der Plünderung von

*) Denn diese in ihrer Gesamtheit sind mit „Babylon" gemeint. Die ποικίλα Μηδικά, Περσικά, Ἀσσύρια sind Synonyma dazu, eine genaue Scheidung lag den Alten fern.

Persepolis fallen den Soldaten Alexanders ἐσθῆτες χρυσοῖς ἐνυφάσμασι πεποικιλμέναι in die Hände. Diese Nachricht gibt einen Fingerzeig für die Herkunft des χρυσοϋφές: es gehört der altmesopotamischen Textilkunst an. Den Römern war diese Art Gewänder unter dem Namen Attalicae vestes geläufig (vgl. auch Propert. II, 13, 22; 32, 12; IV 18, 19 und die bei Marquard S. 535 zitierten Stellen), offenbar weil sie seit dem attalischen Erbe (133 v. Chr.) in größerer Zahl in Rom importiert wurden. Aus dem Beinamen wurde dann von Plinius (oder seinem Gewährsmann) der „Erfinder" Attalus erschlossen. Richtig wird nur sein, daß diese Industrie in Pergamon zur Königszeit geblüht hat. — Auch die Notiz über die Erfindung der Stickerei ist aus der in Rom üblichen Bezeichnung der Phrygiones und Phrygioneae vestes hervorgegangen. Es werden aus Phrygien importierte Stücke oder eingewanderte Phryger, welche diese Industrie ausübten, die Namensbezeichnung verursacht haben. Daß nur und gerade der Kreuzstich gemeint sei, während der Plattstich mit ars plumaria bezeichnet worden sei, behauptet Marquardt-Mau, Privatleben der Römer I, S. 537 ff., ohne es beweisen zu können.*) Es fragt sich vielmehr sehr, ob Plinius überhaupt mit der ars Phrygionea nur eine der beiden Stickarten meint; aus der Stelle ist nur zu entnehmen, daß Phryger zur Kaiserzeit als Sticker berühmt waren. Auch die von Blümner, Gewerbl. Tätigkeit S. 28, Anm. 6 herangezogenen Stellen beweisen nicht mehr. Die Phrygerdarstellungen mit reichgestickten Gewändern, die nach Blümner (a. a. O.) und Marquardt (S. 537) auf Vasenbildern so oft vorkommen, zeigen weder sichere Phryger noch sichere Stickereien. Ob, wie man gewöhnlich annimmt, die bekannten reich verzierten Gewänder auf den assyrischen Palastreliefs Stickereien darstellen, wage ich nicht zu entscheiden, jedenfalls erscheint in der Literatur, die sonst in technischen Ausdrücken nicht immer

*) Erstere Technik sei alt in Ägypten und wahrscheinlich in Phrygien, letztere in Babylonien und Assyrien. (im Anschluß an Semper, Stil I, S. 184). Gegen diese Aufteilung spräche es, wenn die Technik eines mit Rosetten verzierten Leinengewebes aus einem ägyptischen Grab der XVIII. Dynastie, die der Katalog von Kairo (The tomb of Thoutmôsis IV, S. 144) als „needlework" bezeichnet, Stickerei wäre. Aber es können auch aufgenähte Gewebestückchen gemeint sein. Ich konnte mir leider nicht mehr rechtzeitig darüber Aufschluß verschaffen.

genau beim Wort genommen werden darf, allerdings erst in Zeugnissen der römischen Kaiserzeit, das ausdrückliche Lob der mesopotamischen Stickerei (Martialis 8, 28, 17; 14, 150: Semiramia acu, Babylonos acus).

Zu diesen plinianischen Herleitungen textiler Techniken aus dem Orient treten eine Reihe literarischer Zeugnisse, die den Weltruf und die Überlegenheit der bunten Stoffe des Ostens bekunden. (Gesammelt z. T. von Movers, Phönizier III, S. 258 ff.; Büchsenschütz, Hauptstätten S. 60 ff.). Ein starker Import wird dadurch deutlich erwiesen, an verschiedenen Stellen auch ausdrücklich bezeugt.

Eine Reihe dieser asiatischen Prunkzeuge treffen wir in den „antiken Museen", den Tempelschätzen. Im „Jon" (1146 ff.) gibt Euripides ein anschauliches Bild: bei der Errichtung eines großen Festzeltes*) in Delphi werden alte ἱερὰ ὑφάσματα aus dem Tempelschatz verwendet. Das Dach wird aus Decken gebildet, die Herakles in Asien (bei den Amazonen) erbeutet und dem delphischen Gott gestiftet hat; dargestellt sind die himmlischen Lichtgottheiten; als Wände dienen ἄλλα βαρβάρων ὑφάσματα mit Darstellungen einer griechisch-persischen Seeschlacht, von Mischwesen, Pferden, Hirschen und Löwen. Es ist ohne weiteres klar, daß des Dichters Schilderung nicht als archäologisches Material angesehen werden darf: das beweist schon die mythische Herleitung der πέπλοι des Daches; ihre Darstellungen bewegen sich ganz auf der Kunststufe der Zeit des Dichters, Huddilston hat mit Recht eine Berliner Pyxis und den Blacas-Krater herangezogen (The attitude of the greek tragedians toward art S. 84 f.); von der genauen Schilderung eines altorientalischen Stückes auf Grund von Autopsie kann keine Rede sein. Die mythische Herleitung hat der Dichter gewählt, um die Zeuge als uralt und hochheilig zu charakterisieren; das Amazonenabenteuer des Herakles bot eine gute Erklärung für das Vorhandensein altorientalischer Stoffe in den Heiligtümern; die Amazonen sind die häufigsten Repräsentanten orientalisch-bunter Kleidung auf den Kunstdenkmälern des 5. Jahrhunderts. Die Darstellung der Himmelsgottheiten wählte der Dichter natürlich, weil er diese πέπλοι die Decke bilden läßt. Was man der Dichterstelle entnehmen kann, ist nur die Tatsache, daß altorientalische Decken in griechischen Tempelschätzen eine große

*) Der Kuriosität wegen sei erwähnt, daß Ronchaud, La Tapisserie, chap. VI, hier die Beschreibung eines Baldachins über der Parthenos erkennt.

Rolle gespielt haben.*) Was die ὑφάσματα der Wände betrifft, so gewinnt meines Erachtens der Bericht von den ναῦς ἀντίαι Ἕλληνίσιν eine Stütze durch die bei Philostr., Vita Apollon. I, XXV (34) gegebene Schilderung von Gobelins im Palast von Babylon, die Persersiege über Hellas wiedergeben. Man sieht, daß den Darstellungen der orientalischen Stoffdekoration fast keine technische Grenze gesteckt war. Die Tiere und Fabelwesen, die dann noch erwähnt werden, sind der orientalischen und orientalisierenden Textilkunst immer eigen gewesen: vgl. z. B Aristoph. Ran. 937 ff:

Οὐχ ἱππαλεκτρύονας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ,
ἂν τοῖς παραπετάσμασι τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν.

Orientalische Stoffe in griechischem Tempelbesitz sind auch durch das Inventar des samischen Heraions (346 v. Chr., Michel 832) bezeugt, das neben andern bunten Kleidern auch βαρβαρικὰ ποικίλα aufführt, sowie durch des Demokrit von Ephesos Werk περὶ τοῦ ἐν Ἐφέσῳ ναοῦ, von dem Athenaeus (XII 525 C) ein Fragment bewahrt hat (zur Datierung siehe Studniczka, Beiträge S. 22, Anm. 64); die Schilderung bezieht sich auf das jüngere Artemision und preist die unerreichte Pracht der orientalischen καλασίρεις und goldbesetzten ἀκταῖαι. Ins Heiligtum von Olympia hat Antiochos (nach Paus. V. 12, 4) einen wollenen Purpurvorhang κεκοσμημένον ὑφάσμασιν Ἀσσυρίοις gestiftet. In dem größten aller erhaltenen Inventare dieser Art, dem der brauronischen Artemis auf der athenischen Akropolis aus der Mitte des IV. Jahrhunderts, sind orientalische Importstücke nicht ausdrücklich genannt, können aber sehr wohl unter den ποικίλματα, κατάστικτοι usw. sich befinden; der κάνδυς jedenfalls, der hier öfters auftritt und immer in reichem Schmuck erscheint, ist ein χιτὼν τῆς Βαβυλωνίου ἐργασίας (Arrian., Anab. VI, 29, 5), ein Ärmelgewand orientalischer Herkunft; die Exemplare im Brauronion sind zum mindesten Imitationen.

Eine Reihe weiterer Zeugnisse für das Eindringen orientalischer Textilien in Hellas bieten die Komiker. Von den „medischen Decken" mit den eingestickten (wenn man das γράφουσιν ἐν . . . so auffassen darf) Fabelwesen, die Aristophanes Ran. 937 erwähnt, war schon oben die Rede Vesp. 113 ff. heißt Bdelykleon den Philokleon seinen alten τρίβων mit einem neumodischen Richtermantel vertauschen, einer Περσίς oder

*) Rob. Eisler errichtet allerdings auf dieser geringen Basis ein phantastisches Gebäude: die Rekonstruktion eines mystischen Sternenmantels der Harmonia (Weltenmantel und Himmelszelt S. 58, 157, 160).

καυνάκη, wie sie in Ekbatana gewebt wird. Sie macht dem neuen Träger entsetzlich heiß, so daß er sie wütend einen Backofen nennt. Sie ist mit großem Aufwand von Wolle hergestellt, ein „Zentner" ist nach Philokleon für sie verwendet. (Movers, Phönizier III S. 262 entnimmt dem Vers 1147, wo der Aufschneider Philokleon behauptet, der Mantel habe ein τάλαντον ἐρίων verschlungen, sonderbarerweise das Resultat, „bei Aristophanes sei der Preis eines babylonischen Kleides von Wolle mit Buntwirkerei ein Talent".) Ob es auf das bunte Durcheinander der Musterung geht, wenn Bdelykleon das Stück ein „Fädengekröse" nennt κρόκης χόλιξ oder nicht vielmehr auf die rauhe Oberfläche, wie die Scholien bemerken, ist nicht sicher auszumachen. — Hipparchos, der von Suidas der älteren, von der modernen Philologie aber mit viel Wahrscheinlichkeit der neuern Komödie zugeteilt wird, erwähnt in dem Athen. XI 477 F überlieferten Fragment der Ἀνασωζόμενοι, allerdings ohne viel Respekt, eine persische Decke, ein δαπίδιον ποικίλον Πέρσας ἔχον καὶ γρῦπας ἐξώλεις τινὰς τῶν Περσικῶν. Orientalisch gekleidete Männer mit Greifen spielen in der Dekoration des 4. Jahrhunderts eine Rolle, was man sicher vom Import asiatischer Textilwerke herleiten darf (s. u. S. 42). — Ein Menanderfragment (aus den Ἁλιεῖς, Kock 24) nennt Περσικαὶ στολαὶ πορφυρᾶ τε στρώματα, Plautus im Stichus (II 2, 55) als Luxusgegenstände Babylonica et peristroma tonsilia et tappetia.

Eine Menge orientalischer Stoffe muß von Xerxes und Mardonios in Griechenland zurückgeblieben sein (vgl. Herodot IX 80: ἐσθῆς ποικίλη; 82: παραπετάσματα ποικίλα). Von der größten Bedeutung aber waren natürlich die Perserkriege Alexanders. (Diodor anläßlich der Plünderung von Persepolis XVII, 70: πολλαὶ δὲ καὶ πολυτελεῖς ἐσθῆτες, αἱ μὲν θαλαττίαις πορφύραις, αἱ δὲ χρυσοῖς ἐνυφάσμασι πεποικιλμέναι). Alexander selbst trägt orientalische Kleider, der orientalische Prunk zieht mit neuer Macht in Hellas ein. Im Zelt des Ptolemaios Philadelphos lagen nach Kallixenos (bei Athen. V 25) ψιλαὶ περσικαὶ am Boden, ἀκριβῆ τὴν εὐγραμμίαν τῶν ἐνυφασμένων ἔχουσαι ζῳδίων. Auch nach Rom drang dieser Luxus. Plutarch (Cato maior 4) rühmt es dem älteren Cato nach, daß er ihn nicht mitgemacht habe: ἐπίβλημα τῶν ποικίλων Βαβυλώνιον ἐκ κληρονομίας κτησάμενος εὐθὺς ἀποδόσθαι, woraus ihm Metellus Scipio nach Plin. (VIII 74) einen Vorwurf macht: Metellus Scipio triclinaria Babylonica sestertium octingentis milibus venisse iam tunc ponit in Catonis criminibus, quae Neroni principi quadragiens sestertio nuper extitere. Es muß

sich um ganz hervorragende, wahrscheinlich alte und seltene Stücke handeln.

Das späte Altertum liefert noch eine Menge von Nachrichten über orientalische Stoffe. Σύρων καὶ Βαβυλωνίων ὑφάσματα nennt Dio Chrysostomos (Orat. 79, περὶ πλούτου, am Anfang) als besonderen Luxus. Chariton H 4, 7 erwähnt ein Schiff und darauf σκηνὴν συγκεκαλυμμένην Βαβυλωνίοις παραπετάσμασιν, H 6 eine σκηνή mit πορφυρίδα καὶ χρυσοϋφῆ Βαβυλώνια; ς 4 eine πορφύρα Τυρία, τὸ ὕφασμα Βαβυλώνιον; H 1, 14 eine στρωμνὴ Τυρία πορφυρᾶ, ὕφασμα Βαβυλώνιον; Xenophon von Ephesos B 7 ἐσθῆτας Βαβυλωνίας und A 8 einen Baldachin über einem Bett: ἐπὶ τῆς κλίνης Βαβυλωνία ἐπεποίκιλτο σκηνή.

Es erscheint mir freilich überaus zweifelhaft, daß diese Epitheta — deren Reihe sich leicht vermehren ließe — alle wirklich echtorientalische Stoffe und nicht vielmehr auch Imitationen bezeichnen. Ja, es läßt sich sogar beweisen, daß in manchen Fällen Babylonicus einfach als Synonymum von ποικίλος gebraucht wird. So übersetzen z. B. die Septuaginta Josua 7, 21 „Kleid von Sinear (Babylon)" einfach mit ψιλὴ ποικίλη (vgl. Movers, Phönizier III, S. 258, Anm. 42). Auch bei der letztgenannten Stelle aus Xenoph. Ephes. (A 8) kann die Βαβυλωνία σκηνή unmöglich ein echtmesopotamisches Kunstprodukt bezeichnen, denn die eingestickten Verzierungen (Eroten, Aphrodite, Ares usw.) schließen rein asiatische Entstehung aus;*) es war verkehrt, wenn Movers (a. a. O. S. 260, Anm. 60) sie als Belege für die Verzierung der babylonischen Zeuge mit mythologischen Sujets anführte. Dieselbe ganz allgemeine Bedeutung scheint mir Babylonicus an der Stelle Petron. sat. 55 zu haben:

tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico.

*) Die Stelle Philostr. Vita Apollon. I, XXV (34) widerspricht dem nur scheinbar. Es heißt zwar τὰ δὲ ποικίλματα τῶν πέπλων ἐκ τῶν Ἑλληνικῶν σφίσιν ἥκει λόγων, Ἀνδρομέδαι καὶ Ἀμυμῶναι καὶ Ὀρφεὺς πολλαχοῦ. Aber gleich der folgende Satz zeigt, wie wenig zuverlässig die Behauptung ist: χαίρουσι δὲ τῷ Ὀρφεῖ, τιάραν ἴσως καὶ ἀναξυρίδα τιμῶντες, οὐ γὰρ μουσικήν γε, οὐδὲ ᾠδὰς αἷς ἔθελγεν. Das heißt: Die Griechen sahen auf den babylonischen Decken Gestalten, die ganz wie Orpheus aussahen, aber nicht als Sänger und Musiker charakterisiert waren und bloß durch die Tracht dem griechischen Orpheus glichen: also einfach asiatisch gekleidete Gestalten. Ebenso erkannten sie in Frauengestalten, die mit Seetieren oder Ungeheuern gruppiert waren, Andromeda und Amymone. Die Ἀνδρομέδαι, Ἀμυμῶναι und Ὀρφεῖς sind typische textile Dekorationsmotive und haben mit der griechischen Sagenwelt wenig zu schaffen. — Von griechischen Stilelementen hat sich natürlich das Handwerk des spätantiken Babylon nicht freigehalten.

Man hat die Stelle als Beweis dafür angeführt, daß die (S. 36 f. besprochene) Technik des Einwirkens von Gold aus Babylon stamme (Movers S. 250, Anm. 56),*) während sie doch nichts anderes bedeutet als: „in ein golden-buntes Gefieder gehüllt". Die Babylonica, die nach Ulpianus (s. S. 36) equis insterni solent, bedeuten sicher nichts anderes als bunte Wolldecken. Daher sagt Plinius auch mit Recht: et nomen imposuit, nämlich bunten Stoffen überhaupt.

Gerade diese Sprichwörtlichkeit der Babylonica ist der beste Beweis für die anerkannte Suprematie der orientalischen Textilkunst und ihren ständigen Import. Eine weitere Gewähr dafür bietet die Tatsache, daß nirgends so wie in der textilen Industrie der Griechen auch in der klassischen und nachklassischen Zeit orientalische Vorbilder wirksam sind. Ohne der Untersuchung vorgreifen zu wollen, möchte ich auf die von Vollmöller im Anschluß an Löschcke betonte Tatsache hinweisen, daß an Sesseln, Truhen usw. der jüngeren Zeit sich orientalisierende Dekorationsmotive finden, die offenbar von den orientalischen Decken übernommen seien, die man auf diese Geräte zu breiten pflegte (Ath. Mitt. 1901, S. 351; vgl. Pergamon VII Nr. 445). Ob Importstücke oder Imitationen gemeint sind, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls wiederholen sich die „πέρσαι und γρῦπες" der persischen δαπίδες (s. o. S. 40) hier ganz ausgesprochen.

Neben der Rolle, die der orientalische Kleiderprunk in der Überlieferung spielt, treten die Nachrichten über die ägyptische Textilkunst ganz in den Hintergrund; ähnlich wie auf den ägyptischen Denkmälern der Asiate immer bunter dargestellt wird als der Einheimische. Der Gegensatz beruht sicher z. T. auf der Verschiedenheit des Materials, das in den beiden Ländern bevorzugt wird: In Mesopotamien wurde hauptsächlich Wolle verarbeitet (s. S. 39 f.; Plinius führt die Babylonier bei der Wollindustrie auf, N. H. VIII 48 (74), in Ägypten Flachs.**) Nicht als ob die Leinwand eine Verzierung, sei es durch Weben oder Sticken, nicht dulde. Die erhaltenen ägyptischen Leinwandreste sind zwar meist unverziert, aber an einigen erscheint technisch vollendete Dekoration, und zwar schon sehr früh und in den verschieden-

*) Semper hingegen (Stil, I, S. 184) führt die Stelle als Beweis für den assyrischen Plattstich an (s. o. S. 37). Der arme Pfau!

**) Alle mir bekannten originalen Textilreste aus ägyptischem Boden sind Leinwand; auf den griechischen Darstellungen (z. B. Busirisvase) sind die Ägypter in weißes Linnen gekleidet; die literarischen Nachrichten weisen auf dasselbe Material (z. B. nennt Bakchylides 18, 43 die Ägypter λινόστολοι).

sten Techniken; Weberei: Katalog Kairo, Fouilles de la vallée des rois (XVIII. Dyn.) Nr. 24987, Nr. 24988; Tomb of Thoutmôsis IV Nr. 46526. Braulik, Altägyptische Gewebe S. 25 ff. (XXII. Dyn. Nr. 90, Nr. 91. — „Needlework": s. o. S. 37 ff. — Kreuzstich: Semper, Stil I, S. 184 („Altes Reich"??). — Aufmalen: Fouilles de la vallée des rois Nr. 24987. — Durchbruch: ebenda Nr. 24989. Auch auf den Darstellungen erscheinen neben dem meist unverzierten Kleid auch reich verzierte Gewänder (darunter überaus komplizierte, wie Rosselini III, Tafel 38); ferner Vorhänge (Perrot-Chipiez I, S. 808), ja selbst Segel (Rosselini II, Tafel 107 und 108) usw. Danach war die Textilkunst der Ägypter auf der höchsten Höhe; nicht bloß in der Bereitung der feinsten Stoffe, sondern auch in ihrer Verzierung.*) Aber im Export spielen die bunten ägyptischen Stoffe eine geringe Rolle. Amasis stiftet (Herodot III, 47) nach Sparta und ins Athenaheiligtum von Lindos je einen leinenen Panzer ἐόντα μὲν λίνεον καὶ ζῴων ἐνυφασμένων συχνῶν, κεκοσμημένον δὲ χρυσῷ καὶ εἰρίοισι ἀπὸ ξύλου (mit Gold und Baumwolle).**) Ob diese vielen Tiere in Streifen angeordnet waren oder in freierer Entsprechung das Feld füllten, ist nicht auszumachen. Letzteres wäre jedenfalls möglich, wie z. B. die freie Verteilung der Lotos- und Papyrosblüten auf dem schon öfters genannten Gewebe aus der Zeit Amenophis II. (Tomb of Thoutmôsis IV, Nr. 46526; Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte, 9. Aufl., Taf. III) beweist.

Auf dieses Flächendekorations-Prinzip muß näher eingegangen werden. Wir haben das älteste Beispiel des von Riegl (Stilfragen, S. 308 ff.; Spätrömische Kunstindustrie, S. 41 ff.) so genannten „unendlichen Rapports" in freierer Form vor uns, der, von der spätantiken Kunst ausgehend, in der dekorativen Kunst des Islams bis heute das wichtigste Kompositionsgesetz bildet. Schachbrett- und Rautenmuster sind primitive Vorstufen dazu. Riegl hat hervorgehoben, daß die ältesten Anfänge dieser Dekorationsart sich in der altägyptischen Kunst finden; aber seine charakteristische Ausbildung (Herübernahme der Motive aus dem organischen Bereich — Isolierung der Einzelmotive innerhalb der Ebene) habe er hier noch nicht gefunden. Der Kairenser Fetzen widerlegt dies: dieses älteste erhaltene buntgewebte Textil-

*) Braulik, Altägyptische Gewebe; ein grundlegendes Werk vom Standpunkt des technischen Fachmanns.

) Was die 360 ἀρπεδόναι bedeuten, die „alle sichtbar" sind, weiß ich **nicht.

monument ist zugleich ein Beispiel des ausgebildeten unendlichen Rapports, wenn auch in altertümlicher Strenge. Riegl hat mit Recht betont, daß dieses Prinzip der Flächendekoration in der griechischen Kunst fast keine Rolle spielt. Wir werden ihm in der textilen Ornamentik einige Male begegnen und wissen jetzt, wo die Anregung dazu herstammt.

Die beiden Panzer des Königs Amasis sind vereinzelte Beispiele bunter ägyptischer Stoffe auf griechischem Boden. Erst Alexandria rivalisiert dann mit dem Orient auf dem Markt der bunten Gewebe. Was das Ausland von Ägypten begehrte, war vor allem die Leinwand als Material, in deren Herstellung die Ägypter unübertroffene Meister gewesen sein müssen (Plin. N. H. XIX 1 (3); vgl. Movers, Phönizier III, S. 317 ff.).*) Pollux (ζ 71 ff.) überliefert eine Reihe in Griechenland getragener ägyptischer Leinenkleider (καλάσιρις mit Fransen, φώσων, ἡμιφωσώνιον, ἡμιτύβιον ein Schweißtuch, σινδών mit Fransen auf zwei Seiten), aber ohne jede Angabe einer Verzierung.*) Die Griechen scheinen demnach die ägyptischen Leinenstoffe im unverzierten Zustand, der nach Semper allein die Qualitäten des Materials zur Geltung bringt, bevorzugt zu haben.

Auch Lydien, das für seinen Kleiderprunk berühmt war (Laurent. Lyd. de mag. III 64), hat in Griechenland importiert, wie die Serie buntgesäumter κιθῶνες Λύδιοι beweist, die im Inventar des samischen Heraions (Michel 832) erscheinen.

Schon oben wurde der Import phönikischer bunter Stoffe erwähnt (S. 31); die ἔργα γυναικῶν Σιδονίων haben sich in der homerischen Welt eines großen Rufs erfreut. Auch die phönikische Pflanzstadt Karthago muß dann in der Herstellung bunter Stoffe auf den Spuren von Tyrus und Sidon gewandelt sein. Das bei Athenaeus I 28 A erhaltene Fragment des Hermippos schließt die Aufzählung der Gaben der verschiedenen Länder mit dem Vers Καρχηδὼν δαπίδας καὶ ποικίλα προσκεφάλαια [sc. παράγει] und Polemon hat (nach Athen. XII 541 A) eine Monographie περὶ τῶν ἐν Καρχηδόνι πέπλων geschrieben, von dem allerdings zufällig nur die Beschreibung eines von Griechenland nach Karthago importierten Stückes erhalten ist; aber daß der Weg meist umgekehrt ging, beweist die Hermipposstelle.

---

*) Nach Hesekiel 27 haben die Schiffe von Tyrus bunte ägyptische Segel (s. S. 43); Plinius (N. H. XIX 1 [5]) läßt sie fälschlich erst in der Alexanderzeit erfunden sein!

**) Auch die ὀθόνη muß eine ägyptische Leinensorte gewesen sein. Movers, Anm. 19.

Die phönikischen Händler brachten aber nicht bloß eigene Textilprodukte auf den griechischen Markt, sondern trieben auch einen schwunghaften Handel mit den Fabrikaten anderer Länder, besonders mit bunten Stoffen aus Mesopotamien.*)

Die größte Bedeutung aber für das griechische Gewand hatte jenes kostbare, von den Phönikern hergestellte und verhandelte Färbemittel, das dem Stoff in den Augen der Griechen den schönsten Schmuck und den höchsten Wert verlieh, des Purpurs. (Blümner I, Technologie S. 24 ff.) Die Stellen, die ihn preisen, sind wirklich Legion. Sie reichen von den ältesten Zeiten bis in die spätesten. Wurde nicht das ganze Gewand mit dem teuren Saft gefärbt (ὁλοπόρφυρον Pollux ζ 63), so steigerte es doch schon ein Purpursaum zu großem Wert (περιπόρφυρον, παραπόρφυρον Pollux ζ 63; 46; Heraioninschrift Michel 832). ἀλουργές und παραλουργές (Pollux ζ 53; C. I. A. 751 ff., Brauronioninschrift) sind Synonyma von ὁλοπόρφυρον und παραπόρφυρον. Πορφυρέας ἐσθῆτας haben wir schon bei Homer angetroffen, wie wir überhaupt schon öfters die Beziehungen der Phöniker zur homerischen Welt konstatierten.

Wir beschließen diesen Überblick über den Import asiatischer bunter Stoffe mit den Erzeugnissen von Kypros, einer Insel, die uns deutlich von der orientalischen Industrie zur griechischen hinüberleitet, weil ihre Bevölkerung eine Mischung aus Hellenen und Phönikern darstellt, deren Kultur zuerst ganz von der des Euphrat- und des Nillandes abhängt (E. Meyer, Geschichte des Altertums, II, S. 225 und 452). Die Einwanderung der Hellenen erfolgte nach der griechischen Tradition unmittelbar nach dem trojanischen Krieg. Der Arkaderkönig Agapenor sei (Paus. VIII 5, 3) auf dem νόστος von Ilion, nach Kypros verschlagen worden und habe dort mit seinen Gefährten eine griechische Ansiedlung und ein Aphroditeheiligtum gegründet. Dieser Sage liegt insofern ein richtiger Kern zugrunde, als in der Tat Kypros schon in einer Zeit vom Peloponnes aus besiedelt worden ist, als dieser noch nicht dorisiert war (Pöhlmann, Grundriß der griechischen Geschichte, S. 27, Anm. 7). Mit diesem Agapenor hat die Periegetenweisheit ein Weihgeschenk im Heiligtum der Athena Alea in Tegea zusammengebracht, einen πέπλος mit der (eingestickten?) Inschrift:

Δαοδίκης ὅδε πέπλος· ἑᾷ δ'ἀνέθηκεν Ἀθηνᾷ
πάτριδ' ἐς εὐρύχορον Κύπρου ἀπὸ ζαθέας.

*) Die klassische Stelle ist Hesekiel 27. Vgl. Movers, Phönizier, S. 258 und 317 ff.

Laodike wird zur Tochter des Königs Agapenor gemacht, was natürlich ganz willkürlich ist. Der Peplos stammt aus viel jüngerer Zeit als die Tradition ihn ansetzt; aber doch wohl noch aus archaischer, da er den Besuchern des Heiligtums als uralt erscheint und demnach den klassischen Ornamentschatz wohl nicht gehabt hat. Zu diesem Ansatz paßt auch das Epigramm. Irgend eine nach Kypros verheiratete Arkadierin namens Laodike hat ihn wohl im Andenken an ihre Mädchenzeit der heimischen Göttin gestiftet; das ἐᾷ Ἀθηνᾷ und πατρίδα paßt zu der Periegetenkombination gar nicht. Selbstverständlich war der πέπλος bunt (unverzierte Stücke Wollenstoffes hätten so viel Aufsehen nicht gemacht): Laodike hat der arkadischen Göttin eine kostbare Probe einer in ihrer neuen Heimat hochentwickelten Industrie geschickt. Denn daß in Kypros die ποικιλία einen ihrer gefeiertsten Sitze hatte, beweisen sowohl die Darstellungen kyprischer Gewänder als auch verschiedene Schriftstellen. Wir sahen schon, daß nach einem Schol. zu Theokrit (II, 97 [59]) „θρόνα" ein kyprischer technischer Ausdruck für ἀνθινὰ ἱμάτια ist. Einige andere Belege führt Büchsenschütz, Hauptstätten S. 70 an; z. B. das Homerscholion Il. X 441 zu ἔπασσεν: δηλοῖ δὲ κατὰ Κυπρίους τὸ ποικίλλειν und die Aristophanesstelle (Pollux ι 32), nach der die bunten kyprischen Vorhänge sprichwörtlich waren (παραπέτασμα τὸ Κύπριον τὸ ποικίλον). Eine Äschylusstelle allerdings, die man zur Illustration der kyprischen Gewänder herangezogen hat, muß gänzlich ausgeschaltet werden. Papayannakis übersetzt in der Gaz. arch. 1877 (III) S. 119 die Äschylusverse Suppl. 281—83:

καὶ Νεῖλος ἂν θρέψειε τοιοῦτον φυτόν
Κύπριος χαρακτὴρ τ'ἐν γυναικείοις τύποις
εἰκὼς πέπληκται τεκτόνων πρὸς ἀρσένων

in seltsamem Mißverstehen der Sprache seiner Ahnen so: „C'est le Nile qui nourrit cette plante (le lotus dont on voyait la fleur dans les broderies des vêtements), et le style cypriote de vos parures féminines montre clairement que c'est par des hommes (sic!) qu'elles ont été tissées" und zieht daraus weitgehende Schlüsse über den Ägyptizismus der kyprischen Kunst in der Zeit des Äschylus. Natürlich will der König den Danaiden nichts weiter sagen, als: „Am Nil kann so ein Gewächs wie ihr groß geworden sein und kyprische Züge sind euch Frauen offenbar von euren Erzeugern mitgegeben." Auf den Unsinn hätte nicht weiters eingegangen zu werden brauchen, wenn er nicht im dritten Band von Perrot-Chipiezs Hi-

stoire de l'art dans l'antiquité, S. 877, wörtlich wieder abgedruckt worden wäre.

Die Überlieferung hat uns sogar die Namen zweier Meister der kyprischen Webekunst erhalten: Akesas und Helikon, deren Werke sprichwörtlich geworden sind (Zenob. I, 56: Ἀκεσέως καὶ Ἑλικῶνος ἔργα· ἐπὶ τῶν θαύματος ἀξίων). Ihre Herkunft aus Kypern ist durch das von dem Peripatetiker Hieronymos notierte delphische Epigramm gesichert, das sich auf einem Werk des Helikon fand (Athen. II 48 b):

τεῦξ' Ἑλικὼν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ᾧ ἐνὶ χερσὶν
πότνια θεσπεσίην Παλλὰς ἔτευξε*) χάριν.

(Vgl. „Akesas", Pauly-Wiss. I, 1163, wo mit Recht die kyprische Herkunft gegen die Paroimiographen verteidigt wird.) Von Helikon besaßen die Rhodier ein kostbares ἐπιπόρπωμα, eine τιμὴ τῆς πόλεως, das sie Alexander zum Geschenk machten. Plutarch, der dies überliefert (Alex. 32), nennt diesen Mantel ein ἔργον Ἑλικῶνος τοῦ παλαιοῦ, woraus man mit Recht geschlossen hat, daß der Meister ein gutes Stück vor der Alexanderzeit gelebt hat. Genauer läßt sich seine Zeit nicht fixieren. Dies wäre auch nicht der Fall, wenn man der Überlieferung glauben dürfte, die den ersten panathenäischen Peplos von den beiden Kypriern gearbeitet sein läßt (vgl. Michaelis, Parthenon S. 328 Nr. 152). Denn wann der Athena der erste Peplos dargebracht worden ist, läßt sich nicht mehr ausmachen. Schon die Ilias kennt den Brauch (Il. VI 87 ff.) und auch wer die Stelle für jung oder gar für eine pisistratische Interpolation hält, muß zugeben, daß sie jedenfalls eine alte Kultübung voraussetzt und daß Pisistratos, der nach einer späten Überlieferung (s. Michaelis a. a. O. S. 318 Nr. 9) τὰ μεγάλα Παναθήναια ἐποίησε, sicher die Peplossitte nicht neu eingeführt hat. Der erste panathenäische Peplos ist jedenfalls eine nicht mehr faßbare Größe auch für die Alten gewesen. Aber auch wer die Urheberschaft des Akesas und seines Sohnes Helikon für den ersten pisistratischen Peplos bei der Institution der μεγάλα in Anspruch nimmt, stösst gegen die Schwierigkeit, daß der Peplos von alters her sich als ein Werk der athenischen Mädchen darstellt (Schol. Eur. Hec. 469) und daß diese Sitte nicht plötzlich durch den Import eines Κύπριον unterbrochen wurde. Es ist also Roßbach beizustimmen (Pauly-Wiss. a. a. O.), der die Nachricht für ebenso

*) Das doppelte ἔτευξε veranlaßte Kaibel, das zweite in ἔπνευσε zu ändern. Auch ἔθηκε ginge. Andere Lesarten s. Inscriptiones Graecae metricae, ed. Preger; der Herausgeber bezweifelt die Echtheit des Epigramms.

unzuverlässig hält „wie die vielen ähnlichen ἡ εὕρη μάτων"; wir erkennen in ihr nur ein typisches Beispiel für das beliebte kunsthistorische Verfahren der Alten, frühen großen Ausübern einer Kunst inventiones unterzuschieben (s. o.); dazu kommt, daß dieselbe Quelle sich schon bei der Angabe der Heimat der beiden Künstler als höchst unzuverlässig erwiesen hat. Damit scheidet der panathenäische Peplos, von dem uns ein ziemlich anschauliches Bild überliefert ist, aus der Reihe der ἔργα Ἑλικῶνος καὶ Ἀκεσέως aus.*) Den Versuch, die beiden Personen auf Grund der Etymologie ihrer Namen als mythische Gestalten zu erklären, hat Brunn (Geschichte der griechischen Künstler II S. 12) zurückgewiesen, aber er läßt die Möglichkeit offen, daß die Namen ihnen von ihrem Gewerbe beigelegt worden seien. Aber dagegen spricht nach meiner Ansicht, daß „Ἑλίκων" nach Plutarch, Dion 19 εἷς τῶν Πλάτωνος συνήθων geheißen hat, der Name also als Eigenname bezeugt ist, ferner daß die Namen der beiden ποικιλταί durchaus nicht charakteristisch gewählt wären, endlich das delphische Epigramm, das der Aristoteliker wohl sicher von dem Helikonpeplos abgeschrieben hat, in den es eingestickt oder -gewebt war.**) Danach ist an der Realität der beiden und ihrer Namen nicht mehr zu zweifeln.

Athenaeus (l. c.) sagt, sie hätten die ποικιλία auf den Gipfel ihrer Entwicklung geführt: ἤκμασε δ'ἡ τῶν ποικίλων ὑφὴ μάλιστα ἐντέχνων περὶ αὐτὰ γενομένων Ἀκεσᾶ καὶ Ἑλικῶνος τῶν Κυπρίων. Danach wären sie am besten in archaische Zeit zu setzen, die doch sicher die ἀκμή der ποικιλία darstellt; das Epigramm, das „παλαιὸς Ἑλικών" des Plutarch und die Tatsache, daß man ihnen den ersten panathenäischen Peplos zutraute, passen dazu.

Die kyprische Kunst, in der jüngeren Zeit ganz von der griechischen abhängig, hat im 7. Jahrhundert, in der Epoche des „orientalisierenden Stils", nachweisbar auf die griechische gewirkt. Auch die Gewandmusterung weist interessante Zu-

*) Allerdings sind die Werke, nach denen man sich laut Rossbach „eine ungefähre Vorstellung von den Produkten der beiden Kyprier machen kann", gänzlich disparate, willkürlich herausgegriffene Beispiele bunter Gewänder überhaupt und treten absolut nicht in die entstandene Lücke.

**) Denn Gewänder mit Inschriften sind durchaus nicht so selten, wie Rossbach offenbar annimmt. Das Epigramm vom Laodikepeplos kennen wir schon. Über die Inschriften am panathenäischen Peplos und am Alkisthenesmantel wird noch zu reden sein; Zeuxis trug nach Plin. N. H. 35, 62 seinen Namen eingewebt; die Mehrzahl der Gewänder im Brauronion trug Inschriften usw.

sammenhänge auf. Ein Beispiel liegt, glaube ich, in dem äginetischen Tonrelief 'Εφ. 1895, Taf. 12 vor, das zusammen mit geometrischen rechteckigen Tellern (Nicole, Vases d'Athènes 798) beim Aphroditeheiligtum gefunden wurde.*) Es ist eines der ältesten Beispiele der von Furtwängler in den Sitzungsberichten der bayer. Akad. 1906, S. 469 ff. auf Grund ihrer Haartracht zusammengestellten Gruppe von Denkmälern. Das hohe Alter ergibt sich aus den Fundtatsachen und der ganz unselbständigen Herübernahme eines fremden Göttertypus, der die Brüste fassenden „Astarte" (vgl. Pottier, Diphilos S. 34 u. 35), einer auf kyprischen Denkmälern immer wiederkehrenden Gestalt (Beispiele: Perrot-Chipiez III S. 550. 557; 450). Mit der Göttin ist aber auch ein kyprisches Gewand übernommen. Wenigstens haben die in Griechenland ganz singulären Vertikalstreifen, die nicht bis zum unteren Gewandsaum reichen, nur auf kyprischen Denkmälern genaue Analogien (Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 50, 1; 68, 13 unter einem Oberkleid; Taf. 19—21, Br. Mus. Terrac. A 134), wo Bänder dargestellt zu sein scheinen. Wie sich hieraus der Mittelstreif entwickelt hat, der vordem in Griechenland noch nicht im Brauch war, lehren andere Denkmäler (vgl. Studniczka, Beiträge S. 112).

In dieselbe Epoche gehören die reich verzierten Fragmente von Terrakottastatuen, die in Salamis auf Kypern zu Tage gekommen sind. Sie zeigen die kyprische Textilkunst auf einer Höhe, die der Namen Akesas und Helikon würdig erscheint. (Brit. Mus. Terrac. A 107—119; J. H. St. XII Taf. X, S. 150 ff.) Ich beschränke mich auf die abgebildeten Stücke. A 119 gibt einen Saum wieder, der mit einer alternierenden Lotosblüten- und Knospenkette verziert ist; der Grund des Saums ist rot, der des Gewandes purpurfarben. (Vgl. die jüngere Statue aus Golgoi, Cesnola, Cypriote antiquities I, Taf. 65, die denselben Saum aufweist; auch hier sind die Spitzen der Knospen und Blüten nach oben gerichtet.) Die übrigen Fragmente zeigen über das Gewand Quadrate verteilt, die von Rosettenfriesen eingefaßt werden und Figuren auf Schuppengrund oder auch Schachbrettmuster enthalten. Vom Saum hängen Fransen herab. Die Farbenwirkung vergegenwärtigt J. H. St. XII Tafel X.**)

*) Zwei Fragmente weiterer Exemplare aus derselben Form s. Furtw., Ägina, Taf. 111, 2 und 3.

**) In der Rekonstruktion Fig. 4 scheinen große Partieen zu fehlen und das Ganze zu eng zusammengeschoben.

Das Schuppenmuster an der kretischen Figur von Auxerre und die Rosettenfriese am Torso von Eleutherna werden uns auf die kyprischen Tonfragmente wieder zu sprechen bringen.

Eine ziemlich rohe Darstellung derselben Art Gewandverzierung bietet der Kalksteintorso des sog. „Geryoneus" aus Golgoi (Cesnola, Cypern, Tafel 34, 1; Cypriote antiquities I, Taf. 80), wo die figürlichen Dekorationsmotive ohne ihren Rahmen erscheinen, sowie das Obergewand der Jünglingsfigur Cesnola, Cypriote antiquities I, Taf. 30, wo nur die ornamentalen Rahmenstreifen, aber nicht die Füllungen der Quadrate angegeben sind. Den beiden den obern Abschlußstreifen fortsetzenden Ärmelstreifen und dem Mittelstreifen werden wir auf griechischen Denkmälern und zwar zuerst auf kretischen, wieder begegnen. Da das Einteilungsprinzip und die Dekorationsmotive ungriechisch, orientalisch sind, ist klar, daß auch hier wieder Kypros den Griechen und, wie es scheint, zuerst den Kretern, das orientalische Gut vermittelt hat.

Der Catalogue of the terracottas in the Brit. Mus. sagt mit Recht in der Einleitung (S. XXXVI) anläßlich der salaminischen Tonfragmente: they recall the statement of Athenaeus that Akesas and Helicon of Salamis were masters in the art of embroidery. Es ist eine müßige Frage, ob in diesen interessanten Funden sich die Kunst gerade der beiden Meister widerspiegelt. Jedenfalls geben sie einen glänzenden Begriff von der ποικιλία Κυπρία und eine deutliche Anschauung von dem Eindringen orientalischer Dekorationskunst in die griechische.

Kypros mit seiner gemischten Bevölkerung und seiner stetigen Emanzipation vom Orient zur hellenischen Kultur führt uns immer deutlicher auf griechischen Boden. Die Κύπρια ποικίλα bei Aristophanes (S. 46) können kaum mehr als wirklich orientalische Importstücke gelten.

Lebenslauf.

Ich bin am 2. Juni 1886 in dem bayrisch-schwäbischen Dorfe Hürben geboren, als Sohn des Ökonomen und Vorstehers der dortigen katholisch-apostolischen Gemeinde Valentin Buschor und seiner Frau Katharina, geb. Gossner. 1893 verzog meine Familie nach Nürnberg, wo ich von 1895 bis 1904 das Melanchthon-Gymnasium besuchte. An der Universität München war ich 12 Semester (1904—1910) immatrikuliert; neben Archäologie studierte ich klassische Philologie und alte Geschichte. Seit 1. Mai 1908 bin ich am K. Museum für Abgüsse tätig, im Herbst 1908 bestand ich die Prüfung für das Lehramt in den historisch-philologischen Fächern (II. Abschnitt), am 15. November 1911 wurde ich zum K. Assistenten am obengenannten Museum ernannt, am 26. Januar 1912 bestand ich das Examen rigorosum.

Außer den Vorlesungen und Übungen des Herrn Prof. Furtwängler hörte ich Vorlesungen der Herren Proff. v. Bissing, Cornelius, Crusius, Curtius, v. Drygalski, v. Heigel, v. der Leyen, Lipps, v. Müller, Muncker, v. Pöhlmann, Ranke, Rehm, Weymann, Wilhelm und nahm an Übungen der Herren Proff. v. Bissing, Crusius, Curtius, v. Müller, v. Pöhlmann, Vollmer teil.